L.eleg.g.
434
h

eleg. g. 434 h

<36601508560016

<36601508560016

Bayer. Staatsbibliothek

Daniel Webb's Betrachtungen über die Verwandschaft der Poesie und Musik,

nebst einem Auszuge aus eben dieses Verfassers Anmerkungen über die Schönheiten der Poesie.

Aus dem Englischen übersetzt

von

Johann Joachim Eschenburg.

Leipzig,
bey Engelhart Benjamin Schwickert,
1771.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

L. eleg. g. 434 h

114 BG 2

Vorrede
des Uebersetzers.

Das Buch, welches ich hier liefere, besteht eigentlich aus zwo verschiednen Schriften des Herrn Webb, der auch unter uns durch seine Untersuchung über die Schönheiten der Mahlerey von einer vortheilhaften Seite bekannt ist. Die erstere hat im Original den Titel: Observations on the Correspondence between Poetry and Music (Lond. 1769. 8.) und die zweyte: Remarks on the beauties of Poetry. (Lond. 1762. 8.) Die erstere habe ich ganz übersetzt; aus der letztern hingegen nur das Erheblichste ausgezogen, und vornehmlich diejenigen Stellen vorbeygelassen, welche nur in

Rücksicht auf die Englische Sprache Statt fanden.

Den feinen Beobachtungsgeist, welcher überhaupt das Antheil der Engländer in Schriften dieser Art zu seyn pflegt, wird man auch hier nicht vermissen. Zwar geht der Verfasser hie und da zu weit, seine Kritiken und Bemerkungen werden mehrmals einseitig und seine Grundsätze zu willkührlich. Ich hatte diese Vorrede dazu bestimmt, mich hierauf weiter einzulassen, und von der Harmonie des Verses umständlicher zu reden; da sich mir indeß eine Gelegenheit anbietet, dieß nächstens an einem andern Orte zu thun, so liefere ich meinen Verfasser hier nur, wie er ist; ausser, daß ich seine Beyspiele oft mit Deutschen verwechselt habe, ohne doch jene dem Auge solcher Leser zu entziehen, welche der Englischen Sprache kundig sind. Eben diese Leser verweise ich auf eine sehr gute Beurtheilung des erstern Werks in dem MONTHLY REVIEW for NOVEMB. 1769. S. 321 ff.

Betrachtungen
über
die Verwandschaft
der
Poesie und Musik.

Bayerische Staats-Bibliothek München

Betrachtungen

über

die Verwandschaft der Poesie und Musik.

Der Einfluß, welchen die Musik auf unsre Leidenschaften hat, wird zwar von jedermann empfunden und erkannt; die Gesetze, nach welchen derselbe wirkt, sind zwar überall dieselben, und die Wirkungen davon in vielen Fällen einerley und beständig: indeß sind wir doch allemal in Verlegenheit, wenn wir diesen Umstand erklären sollen, weil es so schwer ist, sich von einer natürlichen Verwandschaft der Töne mit der Empfindung eine deutliche Vorstellung zu machen.

Einige haben sich über diese Schwierigkeit hinwegzusetzen geglaubt, und angenommen, der Einfluß der Töne auf die Leidenschaft käme daher, weil man gewohnt sey, gewisse Begriffe mit gewissen Tönen zu verbinden. Es wäre überflüßig, sich auf eine förmliche Untersuchung

eines Grundsatzes von dieser Art einzulassen, weil er von selbst wegfallen muß, so bald man einen bessern entdeckt.

Ich habe bemerkt, daß ein Kind, welches heftig schrie, da es den Schall einer Trompete hörte, einige Minuten nachher bey den sanften Tönen einer Laute eingeschlafen ist. Hier hat man einen deutlichen Beweis, daß die Lebensgeister in ganz entgegenstehende Bewegung versetzt werden können, ohne daß irgend eine Verwandschaft oder Verbindung der Ideen Statt findet. Dieser augenscheinliche Streit unter den Wirkungen der musikalischen Eindrücke scheint die regelmäßige Operation einer allgemeinen und mächtigen Ursache anzuzeigen.

Alle musikalischen Töne werden in feine und gröbere getheilt; jene haben stärkere, diese schwächere Vibrationen zum Grunde. Kein Ton kann als ein einzelner Eindruck für sich wirken, da wir ihn nur in so fern empfinden können, als er sich unter einer Reihe von Eindrücken befindet. Sollte es sich nun finden, daß unsre Leidenschaften gleichfalls durch auf einander folgende Eindrücke wirken, oder daß sie uns auf eine ähnliche Art rühren, wie die Töne; so könnten wir hoffen, hinter das verlangte Geheimniß zu kommen, und die eigentliche Natur dieses Verhältnisses in so weit zu

erforschen, als dergleichen Dinge erforschlich sind.

Da wir keine unmittelbare, keine entscheidende Einsicht von den mechanischen Wirkungen unsrer Leidenschaften besitzen; so suchen wir uns von denselben einige Begriffe aus der Art zu machen, wie wir uns durch sie gerührt finden. So sagen wir: die Liebe erquickt, zerschmelzt, ist einschmeichelnd; der Zorn bringt auf, spornt an, entflammt; der Stolz bläht auf, erhebt uns; die Betrübniß schlägt nieder, macht schlaff. Man sieht, alle diese Begriffe sind verschiedne Modifikationen der Bewegung, und so ausgedrückt, wie sie mit unserm Gefühle einer jeden einzelnen Leidenschaft am meisten übereinstimmen. Hieraus sowohl, als aus ihren bekannten und sichtbaren Wirkungen, können wir mit allem Rechte schließen, daß die Leidenschaften, ihrer besondern Natur gemäß, auch gewisse eigenthümliche und von einander verschiedne Bewegungen in den feinsten und empfindlichsten Theilen unsers Körpers hervorbringen a). Was dieß für Theile sind, wo man sie zu suchen hat, oder auf welche Art sie fähig gemacht sind, diese Bewegungen zu er-

a) Omnis enim motus animi suum quendam a natura habet vultum et sonum et gestum: et eius omnis vultus, omnesque voces, vt nerui in fidibus, ita sonant, vt a motu animi quoque sunt pulsae. CICERO *de Oratore*.

halten und fortzuführen, darauf werde ich mich hier nicht einlassen. Genug zu meinem Zwecke, wenn man es einräumt, daß es dergleichen Theile im menschlichen Körper geben muß. Da es indeß den Geist der Untersuchung ungemein niederschlägt, wenn wir alle Augenblicke an unsre Unwissenheit erinnert werden; so will ich mir die einmal angenommene Meynung bey dieser Sache zu Nutze machen, und die gedachten Verrichtungen den Nerven und Lebensgeistern beylegen. Wir müssen dabey annehmen, daß die Seele, bey besondern Rührungen, gewisse Vibrationen in den Nerven erregt, und den Lebensgeistern gewisse Bewegungen eindrückt.

Ich setze voraus, daß es der Musik eigen ist, ähnliche Vibrationen zu erregen, ähnliche Bewegungen der Nerven und Lebensgeister mitzutheilen. Denn wenn die Musik ihr ganzes Daseyn der Bewegung zu danken hat, wenn man sich die Leidenschaften gleichfalls ohne Bewegung nicht wohl denken kann; so können wir mit Recht den Schluß machen, daß die Uebereinstimmung der Musik mit der Leidenschaft keinen andern Ursprung haben kann, als eine Zusammenstimmung der Bewegungen b).

b) Si quis igitur ita harmoniam accommodare posset, vt spiritus eodem prorsus motu, quo harmonici numeri, moueretur, is intentum effectum produceret haud dubie.

Wenn also die musikalischen Töne eben dieselben Empfindungen in uns hervorbringen, welche die Eindrücke irgend einer besondern Leidenschaft begleiten, alsdann sagen wir, daß die Musik mit dieser Leidenschaft einstimmig ist; und die Seele muß, wegen einer gewissen Aehnlichkeit in ihren Wirkungen, ein lebhaftes Gefühl von einer Verwandschaft ihrer Art zu wirken haben.

In meinen Gedanken über die **Schönheiten der Poesie** habe ich angemerkt:

Daß wir, bey der Musik, von plötzlichen Uebergängen, von einer gewaltsamen Wiederkehr der Eindrücke **fortgerissen** und **entzückt** werden.

Daß eine ruhige Folge verlängerter Töne uns **Vergnügen erweckt**, wenn dieselben sich in

Idem enim praestaret quod in duobus polychordis exactissime concordatis fit; quorum alterutrum modulis harmonicis incitatum in altero etiam intacto eandem omnino harmoniam producit. KIRCHER. *Musurgiae* L. VII.

Wir mögen die Nachahmungen der Musik auf diese Weise erklären, oder sie mit dem Aristoteles *ὁμοιωματα των ἠθων και παθων* — *simulacra morum et affectionum* — nennen; so legen wir allemal eine gewisse Aehnlichkeit und Uebereinstimmung zum Grunde; nur mit dem Unterschiede, daß wir dadurch, wenn wir die Art der Wirkung bestimmen, in Stand gesetzt werden, unsere Begriffe über die verschiednen Arten der Nachahmung mit desto mehr Klarheit auszudrücken.

unserm Gefühle verweilen, und in unsre innerste Empfindung eindringen.

Daß eine allmähliche Zunahme der Töne die Lebensgeister erhöht und ausbreitet, und eben daher eine beständige Quelle des **Erhabenen** ist.

Ist die Verstärkung der Töne mit dem Erhabenen übereinstimmend, so muß ihre Abnahme mit denjenigen Leidenschaften in Verbindung stehen, welche die Lebensgeister **niederschlagen**.

Alle musikalischen Eindrücke, welche einige Uebereinstimmung mit den Leidenschaften haben, können, wie mich dünkt, unter eine oder die andre von diesen vier Klassen gebracht werden.

Wenn sie die Nerven mit Gewalt angreifen, so werden die Lebensgeister in die Bewegungen des Zorns, des Muths, des Unwillens, und dergleichen, gesetzt.

Die sanftern und ruhigern Vibrationen werden mit der Liebe, mit der Freundschaft und dem Wohlwollen in Verbindung stehen.

Werden die Lebensgeister erhöht oder ausgebreitet, so vertragen sie sich mit dem Stolze, der Ruhmbegierde und Nacheiferung.

Werden die Nerven nachgelassen und schlaff gemacht, so sinken die Lebensgeister in die matten Bewegungen der Traurigkeit hinab.

Aus diesen Anmerkungen ist es klar, daß die Musik für sich selbst nicht eine einzelne Leidenschaft allein treffen kann, da die Bewegun-

gen einer jeden Klasse mit allen den Leidenschaften in Verbindung stehen müssen, welche zu dieser Klasse gehören. Die zärtlichen und schmelzenden Töne zum Exempel, welche die Leidenschaft der Liebe ausdrücken können, stimmen zugleich mit den damit verwandten Empfindungen des Wohlwollen, der Freundschaft und des Mitleidens überein; und so auch bey den übrigen.

Wenn wir eine Ouverture von **Jomelli**, oder ein Concert von **Geminiani** hören, so werden wir wechselsweise entzückt, erhoben, und belustigt. Das Heftige, das Erhabne, das Zärtliche, bemächtigt sich der Empfindung nach dem Willen des Componisten. In diesen Augenblicken haben wir freylich keinen bestimmten Begrif von irgend einer Uebereinstimmung oder Nachahmung; und der Grund davon ist der, daß wir keinen festen Begrif von der Leidenschaft haben, zu welcher diese Uebereinstimmung gehört. Sobald aber die Beredsamkeit mit der Musik zugleich wirkt, und den Bewegungsgrund eines jeden einzelnen Eindrucks für sich deutlich macht, so fühlen wir eine Verwandschaft des Schalles und der Bewegung mit der Empfindung, der Gesang bemächtigt sich unsrer Seele, und die allgemeinen Eindrücke werden besondre Andeutungen der Sitten und Leidenschaften.

Einige sind der Meynung, daß der Vers keinen andern Zweck habe, als das Ohr zu vergnügen. Versteht man darunter so viel, daß Verse nicht im Stande sind, eine Leidenschaft zu erregen oder nachzuahmen; so denke man nur einmal über die Natur des Vergnügens nach: Schon in dieser Absicht, wenn es auch keine andre gäbe, müßte der Vers einen Einfluß auf alle die Leidenschaften haben, deren Grund im Vergnügen liegt. Allein der Vers ist eine Bewegung, und wirkt Vergnügen, welches gleichfalls Bewegung ist c).

Wie aber? hat die Natur eine Verwandschaft zwischen der äußern und innern Bewegung in Einem Falle allein gestiftet, und dabey alle übrigen ausgeschlossen? Sollte sie so sorgfältig, so emsig seyn, feste Einrichtungen zu einem Zwecke von geringerer Art zu machen, und sogleich, wenn sie anfängt Vortheile zu gewähren, auf einmal stehen bleiben? Sollte sie ihr System gerade da einschränken und zusammenziehen, wo es so sehr eine Ausdehnung und Erweiterung foderte? Ich wünsche den ganzen Verfolg meiner Abhandlung auf keinen bessern Grund

c) Ὑποκεισθω δ'ἡμιν ἑιναι την ἡδονην, κινησιν τινα της ψυχης. ARISTOT. *Rhetor.* c. XI.

ἡδονη, *voluptas* — huic verbo omnes duas res subiiciunt, laetitiam in animo, commotionem suauem iucunditatis in corpore. CICERO *de Finibus* L. II.

zu bauen, als auf einen solchen, der Begriffen von dieser Art gerade zuwider ist.

Wir haben vorausgesetzt, daß die Verwandschaft der Musik mit den Leidenschaften aus einer Zusammenstimmung der Bewegungen entsteht, und daß diese Bewegungen sich in vier Klassen bringen lassen, welche man durch ihre Uebereinstimmung mit den Leidenschaften des Stolzes, der Traurigkeit, des Zorns, und der Liebe unterscheiden kann. Wenn diese Grundsätze bey Versen zutreffen, welche die Musik der Sprache sind, so brauchen wir nicht sehr Bedenken zu tragen, sie auf die Musik überhaupt anzuwenden.

Die Leidenschaft der Liebe ist sanft und einschmeichelnd; sie verweilt mit willigem Vergnügen bey ihrem Gegenstande:

— Illum absens absentem auditque videtque.

d) O du schönstes der Schöpfung! du, aller göttlichen Werke
Letztes und bestes! vollkommnes Geschöpf, in welchem das alles,
So vorzüglich gestrahlt, was für die Gedanken und Augen

d) O fairest of creation, last and best
Of all God's works. Creature in whom excell'd
Whatever can to sight or thought be form'd

Heiliges, Göttliches, Gutes, und Liebenswürdiges und Sanftes
Jemals der Schöpfer erschuf!

Und anderswo:

— — Erwache,
Meine Schönste, du meine Vermählte! Mein letztes gefundnes,
Letztes und bestes Geschenk des Himmels, o du, du mein Alles,
Du mein immer neues Vergnügen, erwache e)!

Die Ausdehnung des Stolzes ist anhaltend in ihrem Einflusse, und giebt dem Sylbenmaaße eine ähnliche Bewegung. In folgenden Zeilen haben wir zugleich eine Beschreibung dieser Leidenschaft, und ein Beyspiel ihrer Wirkung:

f) Die Augen, die dunkler gewesen,
Sind itzt heiterer, offner; die Lebensgeister erweitert,

Holy, divine, good, amiable or sweet.
Paradise Lost. B. IX. v. 896 seq.

Die Uebersetzung der Miltonschen Stellen ist von Herrn Prof. Zachariä.

e) — — Awake,
My fairest, my espous'd, my latest found,
Heav'n's last best gift, my ever-new delight,
Awake!
Paradise Lost. B. V. v. 17.

f) — — Op'ner mine eyes,
Dim erst, dilated spirits, ampler heart,

Und mein höheres Herz wächst schon der Gott-
heit entgegen.

So beym Virgil:

„Ich aber, die als Königinn der Götter
„Einhertritt, als des Donnergottes Schwester
„Und Gattinn — — g)

Mich dünkt, dasjenige Vergnügen, welches wir durch große und erhabene Bilder erhalten, entstehe daher, daß sie Empfindungen hervorbringen, welche mit denjenigen, die der Stolz erweckt, einige Aehnlichkeit haben. Diese Empfindung mag nun aus dem Bewußtseyn eines Vorzuges in uns selbst, oder aus der Betrachtung der Größe in den äußern Gegenständen entstehen: genug, wir fühlen eben die Erweiterung des Herzens; unsre Gemüthsbewegungen entstehen auf gleiche Art, und die Töne des Ausdrucks stimmen damit zusammen:

gg) So viel größer war es, als jede sterbliche
Kriegsmacht,
Und doch sah es allein auf seinen Führer. Er
stand itzt

And growing up to godhead.
P. L. B. IX. v. 875.

g) Ast ego, quae diuum incedo regina, Iouisque
Et soror et coniux. AENEID. L. I.

gg) Thus far these beyond
Compare of mortal prowess, yet observ'd
Their dread commander. He above the rest

Einem Thurm gleich, und ragete stolz an Muth
und Betragen
Ueber die andern hervor.

Diejenige Bewegung, welche dem Stolze am meisten entgegen steht, muß mit der Traurigkeit übereinstimmen. Ein gewisser Abfall der Töne, herrscht, wenn ich nicht irre, in folgender Stelle h):

Ach wo liegst du, göttlicher Freund? Ja, unter
den Todten,
Bleich und entstellt, der zärtlichen Huld, und des
himmlischen Lächelns,
Aller deiner erbarmenden Blicke von Mördern
beraubet,
Liegst du! Und dich haben die Deinen nicht sterben gesehen!
Ach daß mir nur dieß Herz, dieß bange Herz
nicht mehr schlüge!

In ſhape and geſture proudly eminent,
Stood like a tow'r. MILTON.

h) Solche Beyspiele, wo es auf die Struktur der Verse, und auf die Verbindung der Wörter ankömmt, hat der Uebersetzer mit ähnlichen aus unsrer Sprache zu vertauschen gesucht. Der Verf. führt folgendes aus dem Milton an:

Me miſerable! which way ſhall I fly,
Infinite wrath, and infinite deſpair?
Which way I fly, is hell; myſelf am hell;
And in the loweſt deep a lower deep
Still threat'ning to devour me opens wide,
O then at laſt relent; is there no place
Left for repentance; none for pardon left?

Daß mein Geist, geschaffen zur Angst, wie dieß düstre Gewölke,
Tief in die Nacht des Todes entflöh! Ich läg' und schliefe! . . .

Der Meßias. Ges. III.

Ueberhaupt ist ein in die Länge gezogener Ton, verbunden mit einer Art von Mattigkeit oder Schwäche in der Bewegung, allemal ein sehr glücklicher Ausdruck der Betrübniß:

— Longas in fletum ducere voces.

Still in ihrem Laufe sind alle Sterne gestanden,
Und die Schöpfung umher verstummt dem leidenden Gotte i).

Der Meßias. Ges. X.

Wenn man diese Stelle mit der folgenden vergleicht, so wird man den Unterschied zwischen einer Nachahmung durch den Gang des Verses, und einer Nachahmung durch den Schall der Worte bemerken:

Tellus et pronuba Iuno
Dant signum, fulsere ignes et conscius Aether
Connubii, summoque *ulularunt* vertice Nymphae.

AENEID. L. IV.

In diesem zweyten Beyspiele hängt die Uebereinstimmung von der Stärke eines einzelnen

i) Earth felt the wound, and nature from her seat
Sighing, through all her works gave signs of woe
That all was lost. *P. L.*

Wortes oder Schalls ab, welcher einen einzelnen Begriff nachahmt. In dem erstern entsteht die Uebereinstimmung aus der Aehnlichkeit der Sylben oder Töne, die nur in so fern nachahmend sind, als sie durch ihre Folge die Natur und Beschaffenheit der Bewegung bestimmen. Ein Unterschied, welchen man bey der Anwendung der allgemeinen Regel sorgfältig in Acht nehmen muß:

The Sound must seem an echo to the sense.

POPE'S *Essay on Criticism.*

„Es sey der Ton des Sinnes Wiederhall.„

Man kann nicht erwarten, daß die Regeln der Nachahmung in allen ähnlichen Fällen mit gleichem Glücke befolgt werden sollten. Es findet sich eine gewisse Widerspänstigkeit in der Natur der Sprache, welche sie zuweilen unfähig macht, die Ordnung und Folge zu beobachten, zu welcher uns die Gemüthsbewegung leitet. Indeß erstreckt sich die Nachsicht, welche der Dichter in diesem Betrachte fodern kann, nicht so weit, daß er dadurch sollte berechtigt werden, die Gesetze der Harmonie gänzlich zu übertreten.

Wenn unsre Leidenschaften in Wallung sind, so können wir nichts dulden, was ihnen entgegen gesetzt ist; und in allen solchen Fällen hat eine entgegengesetzte Bewegung im Sylbenmaße beynahe eben dieselbe Wirkung, die eine

Dissonanz in der Musik thut. Bey dem Eindrucke, den diese Vorstellungen auf mich machen, kann meine Empfindung sich niemals mit der Stelle beym **Virgil** vertragen, womit er seine traurige Erzählung von dem Tode des **Priamus** schließt:

— — Iacet ingens litore truncus,
Auulsumque humeris caput, ac sine nomine
corpus.

AENEID. L. II.

Der Ton dieser Verse hat eine gewisse Lebhaftigkeit, einen gewissen Nachdruck, welcher der Hauptvorstellung nicht gemäß ist. Die Bewegung, welche darinn herrscht, arbeitet unserm Gefühle entgegen, macht die Nerven elastisch, und wirkt, gleich einer Triebfeder, sprungweise auf unsre Lebensgeister.

In folgendem Beyspiele folgt eine Bewegung der **Niedergeschlagenheit** auf das Gefühl des Zorns, und bezeichnet dieses letztere dadurch desto stärker:

— — Ite,
Ferte citi flammas, date vela, impellite remos.
Infelix Dido! — —

AENEID. L. IV.

Wenn der Zorn eine ausstudirte und entfernte Rache zum Gegenstande hat, dann

giebt seine Wuth einer überlegten Heftigkeit Raum k):

— — Nein! — Laßt lieber uns alle bewafnet
Mit der Wuth und den Flammen der Hölle, den mächtigen Weg uns
Ueber die Thürme des Himmels erstreiten, und unsere Martern
Wider den Marterer selbst in scheußliche Waffen verwandeln;
Daß er anstatt des Getöses von seinem allmächtigen Werkzeug,
Höllische Donner vernehme, daß, statt des leuchtenden Blitzes,
Schwarzes Feuer und Graus, nach seinen Engeln geschossen,
In die Augen ihm leuchte! — —

In dem obigen Verzeichnisse der Leidenschaften und der mit ihnen übereinstimmenden Töne haben wir angenommen, daß Zorn, Stolz,

k) No, let us rather chose,
Arm'd with hell-flames and fury, all at once
O'er heav'ns high tow'rs to force resistless way.
Turning our tortures into horrid arms
Against the torturer; when to meet the noise
Of his almighty engine he shall hear
Infernal thunder; and for light'ning, see
Black fire and horror shot with equal rage
Among his angels. *P. L.* II. v. 60.

Traurigkeit und Liebe die simpeln Bewegungen der Musik, so zu sagen, beherrschen, und ihnen ihre vornehmste Richtung geben. Da aber unsre Leidenschaften überhaupt von diesen herzuleiten sind, oder doch allemal, in gewissem Maasse, etwas von ihnen an sich haben, so kann man, wie es scheint, durch die verschiednen Verbindungen dieser Hauptbewegungen dahin kommen, daß man fast eine jede Leidenschaft auszudrücken vermag. So wird das Mitleiden den ihm gemässen Ausdruck in einer Verbindung der Bewegungen finden, die für die Traurigkeit und Liebe gehören. Denn man kann sich kein Mitleiden ohne Wohlwollen denken; und Wohlwollen, auf einen einzelnen Gegenstand gerichtet, ist eine Art von Liebe l):

Seine göttliche Stirn, die er, hier an dem Berg',
in den Staub hin
Niederdrückte, von der schon Schweiß, mit
Blute gemischt, rann,
Ach! wie hat sie die Krone, die blutvolle Krone, durchgraben!

Der Meßias Ges. IX.

Die **Freude** ist eine lebhafte Bewegung der Lebensgeister aufwärts, und hat etwas von

l) Der Verf. hat folgendes Beyspiel aus dem Milton:
How art thou lost, how on a sudden lost,
Defac'd, deflower'd, and now to death devote!

der Natur des Stolzes an sich. Denn das Vergnügen, ist, nach der Erklärung der Stoicker, eine ἐπαρσις, eine Erhebung der Seele. Die Verwandschaft zwischen dem Vergnügen und dem Stolze, ist von **Milton** sehr glücklich bemerkt m):

Beyde schwimmen nunmehr, als wie vom Weine berauschet,
In Vergnügen und Freuden. Sie fühlen in ihren Gedanken
Schon die wachsenden Flügel zur Gottheit, womit sie die Erde
Spotten wollen im Flug.

Allein die Ausbreitung der Freude ist von der Auslassung des Stolzes verschieden. Jene pflegt in schnelle und lebhafte Einfälle auszubrechen, und im schnellen Entzücken von einem Gegenstande zu dem andern fortzufliegen n):

Alle Gestirne schütteten itzt den glücklichsten Einfluß
Auf die selige Stunde herab. Die Erde, die Hügel

m) That now
As with new wine intoxicated, both
They swim in mirth, and fancy that they feel
Divinity within them breeding wings,
Wherewith to scorn the earth.
MILTON. IX. 1008.

n) All Heav'n
And happy constellations on that hour
Shed their selectest influence; the earth

Gaben günstige Zeichen; es sangen frölich die
Vögel;
Und frisch wehende Winde, mit sanften, liebli-
chen Lüften,
Lispelten Freude den Wäldern zu, und schüttel-
ten Rosen
Von den Fittigen

Das Schrecken ist eine Verwirrung der Le-
bensgeister, verbunden mit dem Erhabnen we-
gen der Vergrösserung seiner Bilder, und der
Heftigkeit seiner Eindrücke o):

Oder wenn itzo der Athem, der diese grimmigen
Feuer
Anbläst, wieder erwacht, zu siebenfältiger Wuth
sie
Auffacht, in die Flammen uns stürzt? wie?
wenn sich von oben
Jene blitzende Rechte der nachgelassenen Rache
Wieder von neuem erwachte, um uns zu pla-
gen? Wie, wenn sie

Gave ſign of gratulation, and each hill —
Joyous the birds, freſh gales and gentle airs
Whiſper'd it to the woods, and from their wings
Flung roſe, flung odours. MILTON.

o) What if the breath that kindled thoſe grim fires
Awak'd ſhould blow them into ſev'nfold rage,
And plunge us in the flames? or from above
Should intermitted vengeance arm again
His red right hand to plague us? what if all

Alle Vorrathshäuser eröffnet, und dieses Gewölbe
Seine Ströme voll Feuer herabspeyt, hangende Schrecken!

In folgender Stelle verlieren sich die Regungen der Furcht in den Ausdruck der Niedergeschlagenheit; denn die Furcht hat ihren Grund in der Traurigkeit, und muß daher eine Neigung haben, dieser ihrer Quelle nahe zu kommen: p)

Wenn es vielleicht uns — —
Von dem feurigen Sturm ergriffen, die Flammen hinabstößt,
Jeden an seinen Felsen gespießt; das Spiel und die Beute
Reissender Wirbelwinde von Feuer; — vielleicht auch auf immer
Unter dem siedenden Meere versenkt, in Ketten uns anschließt,
Da Jahrhunderte lang, von denen kein Ende zu hoffen,

Her ſtores were open'd; and this firmament
Of hell ſhould ſpout her cataracts of fire,
Impendent horrors? MILTON VIII. 511.

p) While we perhaps
Caught in a fiery tempeſt, ſhall be hurl'd
Each on his rock transfix'd, the ſport and prey
Of wracking whirlwinds, or for ever ſunk
Under yon boiling ocean, wrapt in chains;
There to converſe with everlaſting groans,

Unter immerwährendem Jammer in Pein zu vollbringen,
Unaufhörlich, und unbedauert, und ungemindert.

Der **Unwille** ist eine gemischte Empfindung, welche die Heftigkeit des Zorns und die Aufblähung des Stolzes in sich vereinigt:

Heu furiis incensa feror, nunc augur Apollo,
Nunc Lyciae sortes, nunc et Ioue missus ab ipso
Interpres diuum fert horrida iussa per auras.

AENEID. L. IV.

Von diesen gehen wir zu den Aeusserungen des reinen und ungemischten Stolzes über:

Scilicet is superis labor est, en cura quietos
Sollicitat! — neque te teneo, neque dicta refello.

AENEID. L. IV.

Wie schnell ist die Rückkehr zum Zorne:

I, sequere Italiam ventis, pete regna per undas!

Wenn es ja Leidenschaften giebt, welche der musikalische Ausdruck nicht erreichen kann, so müssen es solche seyn, die völlig schmerzhaft sind. Die Mahlerey und Bildhauerkunst mögen ein Subjekt behandeln, welches sie wollen,

Unrespited, unpitied, unrepriev'd,
Ages of hopeless end. MILTON. II. 179.

so verfahren sie allezeit bloß als nachahmende Künste, und haben kein andres Mittel uns zu rühren, als ihre Nachahmung. Die Musik hingegen wirkt auf eine zwiefache Art, als eine Kunst des Eindrucks sowohl, als der Nachahmung; und wenn ihre Eindrücke nothwendiger Weise und in allen Fällen angenehm sind, so sehe ich nicht, wie sie sich durch irgend eine Abänderung mit Vorstellungen eines völligen Schmerzes verbinden könnten. Ich werde in dieser Meynung durch die Bemerkung noch mehr bestätigt, daß die Schaam, welche ein trauriges Nachdenken über unsre eigne Unwürdigkeit, und daher völlig schmerzhaft ist, in der Musik durch keine bestimmte Töne kann ausgedrückt werden. Allein Mitleiden, oder eine Traurigkeit, die aus der Sympathie entsteht, und von der Liebe gemildert wird, hat eine Mischung von Vergnügen. Daher der Dichter q):

Man sah in der Himmlischen Antlitz
Düstre Betrübniß, jedoch vermischt mit zärtlichem Mitleid
Welches sie nicht an ihrer Ruh und Seligkeit störte.

Das Mitleiden läßt sich daher in der Musik

q) Dim sadness did not spare
That time, celestial visages; yet, mix'd
With pity, violated not their bliss.
MILTON. X, 23.

ausdrücken; eben so auch die Nacheiferung, welche edel und belebend ist; der Neid hingegen nicht, denn er ist niedrig und quälend. Eben dieser Unterschied findet zwischen dem Zorne und dem Hasse statt; denn der Zorn hat eine Mischung von Vergnügen, in so fern er zur Rache reizt; r) Der Haß hingegen führt keine Hoffnung von dieser Art mit sich, er arbeitet innerlich, und verzehrt sich selbst.

Es wird der Leidenschaften nicht viel geben, die auf diese Art des musikalischen Ausdrucks unfähig sind. Denn bey einer genauen Untersuchung derjenigen Leidenschaften, welche man gemeiniglich für schmerzhaft hält, wird man finden, daß dieß sehr oft von ihren Ursachen und von dem Grade ihrer Stärke abhängt. So hat das Schrecken zwar in der That seinen Grund im Schmerze; und doch sind verschiedne Grade desselben vom Vergnügen begleitet, wie in jedem Falle offenbar ist, wo die Mittel, welche angewandt sind es zu erregen, in einiger Verbindung mit dem Erhabnen stehen. Indeß kann das Schrecken, so wie viele andre Leidenschaften, wenn es gleich seiner Natur nach nicht nothwendig schmerzhaft ist, es doch alsdann werden, wenn es das Maaß überschrei-

r) Πασῃ ὀργῃ ἑπεσθαι τινα ἡδονην την ἀπο της ἐλπιδος τȣ τιμωρησασθαι.

ARISTOT. *Rhetor*, L. II. c. 2.

tet. Denn Schaudern und Schrecken sind, meiner Meynung nach, nichts anders als Furcht, die bis aufs Aeusserste getrieben ist s):

„Ich könnte eine Geschichte an den Tag brin-
„gen, deren kleinstes Wort deine Seele zerreis-
„sen (eigentlich: aufharken) müßte.

Shakespear.

Aus eben dem Grunde giebt es gewisse Leidenschaften, welche den Gesichtszügen Schönheit oder Häßlichkeit geben, nach dem verschiednen Grade der Stärke, mit welcher sie wirken. Eine Wahrheit, welche große Mahler sich sehr zu Nutze machen, und daher den höchsten Grad der Leidenschaft in starken Gesichtszügen ausdrücken, die feinen Ausdrücke hingegen für die Erhöhung der Schönheit aufbehalten. Shakespear hat diesen letzten Umstand auf die ihm gewöhnliche glückliche Art berührt t):

„O wie viel Unwille läßt ihm so schön, in
„der Verachtung und dem Zorne auf seinen Lip-
„pen!„

Locke theilt die Leidenschaften, in so fern sie Arten des Vergnügens oder des Schmer-

s) I could a tale unfold, whose lightest word
Would *harrow up* thy soul. HAMLET.

t) O what a deal of scorn looks beautiful
In the contempt and anger of his lip!
TWELFTH NIGHT.

zens sind, in völlig angenehme und völlig unangenehme, und läßt also gar keine gemischte Empfindungen Statt finden. Diese Eintheilung ist zu allgemein und zu unbestimmet. Sie überhebt uns der Mühe einer zergliedernden Untersuchung; sie führt uns aber auch nie zu einer genauen Kenntniß des menschlichen Herzens. So hat das Verlangen, nach der Meynung dieses Weltweisen, eine unangenehme Empfindung zum Grunde. Aristoteles sagt dagegen, es sey in einer angenehmen Empfindung gegründet. In der That ist es eine Mischung von beyden: unangenehm, weil uns ein abwesendes Gut fehlt, und angenehm, weil wir dieß Gut zu erlangen hoffen. Ich gerathe in Versuchung, meine Gedanken über diese Sache durch ein Beyspiel aus der Mahlerey noch näher zu erläutern. Wir wollen annehmen, daß die schmerzhaften Empfindungen Schatten, und die angenehmen, Lichter sind; und wir werden finden, daß viele von unsern Empfindungen aus Mittelfarben bestehen, die sich mehr oder weniger in Licht oder Schatten verlaufen, nachdem es ihre Natur, ihre Veranlassung oder die Stärke der Empfindung fodert. Wenn zum Exempel die Traurigkeit von den Leiden andrer entsteht, so wird sie Mitleiden, und ist ihrer Natur nach angenehm. Wird die Traurigkeit durch unser eignes Leiden veranlaßt, ist sie hoff-

nungslos, und eben daher ohne Maaß; so wird sie Elend und Verzweifelung uud ist unangenehm wegen ihrer Stärke.

So bald die Traurigkeit von der Hoffnung gemildert wird, hat sie einen Anstrich des Angenehmen tt):

Die alle, nebst mehrern
Kamen in Schaaren herbey, mit niedergeschlagenen Augen,
Und verfinstertem Blick; doch sah man noch dunkele Funken
Einiger Freude darin, weil sie ihr Haupt noch nicht gänzlich
In Verzweiflung versunken gesehn.

Die Erinnerung an das, was uns lieb war, verursacht zwar Traurigkeit; sie giebt aber unsrer Betrübniß eine so angenehme Mischung, daß sie in der Seele die Regungen der Liebe hervorbringt. In dieser Lage besonders sagt man, daß wir unserm Schmerze nachhängen u):

— Geh, und frage den getreuen Jüngling

tt) All these and more came flocking, but with looks
Downcast and damp, yet such wherein appear'd
Obscure, some glimpse of Joy, t'have found their chief
Not in despair. MILTON. l. 522.

u) — — Ask the faithfull youth,

Warum sein Arm so oft der Freundinn Urn' umfaßt,
Die er so lange liebte.

Entspringt die Traurigkeit aus dem Bewußtseyn der Schuld, dann ist sie Schaam, und unangenehm wegen ihrer Veranlassung. Ist sie von Unschuld begleitet, so trift die schöne Beschreibung auf sie zu w):

Sie saß, gleich der Geduld auf einem Grabmal,
Und lächelte dem Schmerze zu.

Um die Leidenschaften mit der gehörigen Genauigkeit zergliedern zu können, müßten wir ihre verschiednen Aeusserungen bestimmen, und ein untriegliches Kennzeichen eines jeden einzelnen Gefühls festsetzen. Zu diesem Ende müßten wir eine vollkommne Kenntniß unsrer Natur, und aller der Dinge besitzen, von welchen wir gerührt werden können; kurz, wir müßten Begriffe haben, die in allen Stücken ihren Gegenständen aufs genauste angemessen wären. Diese Erkenntniß würde anschauend seyn. Wir würden in diesem Falle keiner Vergleichung unsrer Vorstellungen und Empfindungen bedürfen, keiner Erklärung der einen Sa-

Why the cold urn of her whom long he lov'd,
So often fills his arms.

AKENSIDE *Pleasures of Imaginations.*

w) She sat like patience on a monument,
Smiling at grief. *Twelfth Night.*

che durch ihre Aehnlichkeit mit einer andern. Alsdann würde ein jeder Satz eine blosse Bejahung seyn, die Beschäfftigungen des Verstandes würden aufhören, und die Schönheiten der Einbildungskraft fänden gar nicht mehr Statt. Die Fürsehung hat besser für uns gesorgt, und durch die Einschränkung unsrer Kräfte, unser Vergnügen vervielfältigt.

Diejenige Weisheit, welche in der Verkürzung unsrer Fähigkeiten so sichtbar ist, entdeckt sich eben so augenscheinlich an den Gränzen, welche denen Künsten gesetzt sind, die zu unserm Vergnügen und Unterrichte dienen sollen. Wir haben bemerkt, daß die Musik sich mit denjenigen Leidenschaften nicht verträgt, die ihrer Natur nach unangenehm und schmerzhaft sind; eben so wenig läßt sie sich mit unsern übrigen Leidenschaften vereinigen, wenn sie durch ihr Uebermaaß schmerzhaft werden. Daher kann sich der musikalische Ausdruck mit allen denen Eindrücken nicht vertragen, welche unsre Natur entweder zerrütten, oder herunter setzen. Können wir daraus nicht mit Recht schließen, daß er bestimmt ist, dem moralischen Gefühle behülflich zu seyn, und das Maaß und Verhältniß unsrer Leidenschaften in Ordnung zu halten, und daß er dadurch, daß er den Leidenschaften, so bald sie das Maaß überschreiten, entgegen wirkt, sie zu Werkzeugen der Tu-

gend und zu Verschönerungen des Charakters machen soll?

Ich darf es nicht erst erinnern, daß ich meine Begriffe von den Leidenschaften weit mehr den Dichtern als den Philosophen zufolge gebildet habe. Unter den letztern hat es einige gegeben, die auf keine Weise den Unterschied eingeräumt hätten, den ich itzt eben zwischen dem Neide und der Nacheiferung gemacht habe. **Hobbes** hat uns nach seiner Art die Gemählde dieser Leidenschaften geschildert, aber mit so schwesterlichen Zügen, daß es keine leichte Mühe ist, die eine von der andern zu unterscheiden. Er hat mit eben der Sorgfalt und in eben der Absicht von der Empfindung des Mitleidens und des sympathetischen Gefühls jeden Begriff des Wohlwollens oder der natürlichen Schönheit ausgeschlossen, und sie sich, allem wahren Gefühle zuwider, so vorgestellt, als ob sie nur bloß verschiedne Wirkungen einer und derselben eingeschränkten und eigennützigen Ursache wären. Wir können es für ein Glück halten, daß unsre Materie uns aller Anhänglichkeit an philosophische Systeme überhebt, und aller der Spitzfindigkeiten, wodurch man dieselben unterstützt. Die Untersuchung, welche wir vor uns haben, verbindet uns, die Leidenschaften nach ihren innern Bewegungen oder nach ihren äusserlichen Zeichen zu schildern. Bey den erstern

ist der Tonkünstler, bey den letztern der Mahler unser Führer, und der Dichter in beyden. Es ist das Geschäfte der Musik, die Bewegungen der Leidenschaft so auszudrücken, wie sie aus der Seele hervorkommen. Die Mahlerey wartet, bis sie in Handlung übergehen, oder charakteristisch werden. Allein die Poesie hat die Vortheile von beyden; sie übernimmt daher nach Gefallen das Amt einer jeden, und ihre Nachahmungen fassen zugleich die Bewegung und die Wirkung in sich. Wie angenehm ist es, die nachahmenden Künste aus diesem Gesichtspunkte zu betrachten! Diese schwesterlichen Grazien, die von einander verschieden, aber dabey immer noch durch ein gemeinschaftliches Band verbunden sind; diese Schöpferinnen feiner Sitten und Empfindungen; die Lieblingstöchter jener Venus Natur, deren Schönheiten auszubilden ihre Pflicht, und deren Fußtapfen zu folgen ihre Freude ist!

Unter den verschiednen Erklärungen, welche man bisher von der Uebereinstimmung der Musik mit den Leidenschaften gegeben hat, scheint folgende die allgemeinste zu seyn. Man sagt nämlich: Da die Melodie für sich selbst schon angenehm ist, so muß sie natürlich mit denjenigen Leidenschaften übereinstimmen, welche ein angenehmes Gefühl zum Grunde haben; eben so wie eine wohlthätige Handlung mit einer

großmüthigen Gesinnung übereinstimmt, oder wie ein schönes Gesicht einer angenehmen Vorstellung Nahrung giebt. Dieser bloße Satz für sich ist unbestimmt und nicht gründlich genug; allein die Erläuterungen, mit welchen man ihn zu unterstützen sucht, dringen tiefer, und geben uns eine Einsicht in das Verhältniß zwischen der Ursache und der Wirkung. Denn auf welche Art kann die Handlung eine Vorstellung der Empfindung werden, wenn sie uns nicht dadurch rührt, daß sie aus gewissen ähnlichen Bewegungen in der Seele entspringt? Eben so verhält es sich in Ansehung der Schönheit; welche die Empfindung nicht rege machen kann, ohne selbst in Bewegung gesetzt zu seyn. Und diese Bewegung kann von keiner Bedeutung, von keiner Wirkung seyn, wenn sie nicht die Vorstellung einer damit verwandten Regung in der Seele bey sich führt.

Aus dem Gefühle einer nachahmenden Kraft in der Musik, oder ihrer Fähigkeit, pathetische Bewegungen, zu erwecken, eignete ihr **Shakespear** die Gewalt zu, eine Art von Wiederschall in der Seele hervorzubringen x):

Der Herzog. — — Wie gefällt dir dieser Ton?

x) *Duke.* How do'st thou like this tune?

Viola. Er ist ein wahres Echo für das Herz,
Den Sitz der Liebe. — —

Man kann diese Vorstellung auf die Wirkungen des Forte und Piano in der Musik anwenden. Das Helle und Starke ist eine verstärkte Geschwindigkeit in der Vibration, oder eine größere Vibration, die auf einmal gemacht wird y).

Viola. It gives a very echo to the seat
Where love is throned. *Twelfth Night.*

y) Dies ist die Ursache, daß diejenigen, welche aus Mangel eines feinen Gehörs, für die feinern Eindrücke unempfindlich sind, gemeiniglich durch eine starke Musik gerührt werden. Denn die Verstärkung des Eindrucks zwingt das fühllose und todte Organ zu einer ähnlichen Vibration.

Wenn zu den hellen Tönen eine größere Intensiot oder Stärke des Schalls hinzukömmt, wenn z. E. die Musik einen vollen Chor ausmacht, so wird der Eindruck noch stärker vermehrt, und die Wirkung ist zwar nicht so fein, aber doch mächtiger.

Wenn aber das Gehör so unglücklich gebildet ist, daß die Musik das Organ zur Einstimmung weder erwecken noch zwingen kann; dann wird die Folge davon diese seyn, daß der Eindruck entweder eine schwache und unvollkommene Rührung hervorbringt, und gleich einem beständigen einförmigen Gemurmel den Zuhörer in den Schlaf wiegt; oder er erweckt auch starke und unregelmäßige Vibrationen. In diesem Falle wirkt er, gleich einem wiederholten Geräusche, wird den Nerven beschwerlich, und sezt die Lebensgeister in schmerzhafte Unordnung.

Die Musik wird also nachahmend, wenn sie die Verstärkung oder die Abnahme der Töne nach der Stärke oder Schwäche der Leidenschaft dergestalt einzurichten und abzumessen weiß, daß die Seele, gleich einem Wiederhalle, dem richtigen Maaße des Eindrucks völlig entspricht. Wir sind von Natur geneigt, diese verschiedene Abänderung der Töne, der Beschaffenheit der Sache gemäß, zu beobachten; und daher kömmt es, daß unsre Stimme, bey dem Ausdrucke unsrer oder fremder Gesinnungen, ihren Ton auf eine mechanische Art von der Gemüthsbewegung selbst entlehnt. Sie wird stark und lebhaft, wenn wir ein starkes Gefühl, und sanft und gelinde, wenn wir eine sanfte Empfindung ausdrücken wollen. Man kann einen Versuch davon mit folgenden Zeilen anstellen z):

Religion der Gottheit! du heilige Menschenfreundinn!
Tochter Gottes, der Tugend erhabenste Lehrerinn, Ruhe,

z) Das Beyspiel, welches der Verfasser aus dem Milton giebt, muß ich in der Originalsprache hersetzen:

Back from pursuit thy pow'rs with loud acclaim
Thee only extoll'd, Son of thy Father's might,

Bester Segen des Himmels, wie Gott, dein Stifter, unsterblich!
Schön, wie der Seligen einer, und süß, wie das ewige Leben!
Schöpferinn hoher Gedanken! der Frömmigkeit seligster Urquell!
Oder wie sonst ein Seraph dich noch, Unaussprechliche! nennet,
Wenn dein lichtheller Strahl in edlere Seelen sich senket!
Aber ein Schwert in des Rasenden Hand! des Bluts und des Würgens
Priesterinn! Tochter des ersten Empörers! nicht Religion mehr!
Schwarz, wie die ewige Nacht! furchtbar, wie das Blut der Erwürgten,

To execute fierce vengeance on his foes;
Not so on man; „Him thro' their malice fall'n,
„Father of mercy and grace, thou did'st not doom
„So strictly, but much more to pity incline.

Dieser Fall der Töne, diese Abnahme der Bewegung, setzt der Verf. hinzu, ist in dem wahren Geiste der musikalischen Nachahmung. Der Dichter fühlte es, daß er darin glücklich gewesen war; er wiederholt daher gleich darauf dieselbe Art der Bewegung, und contrastirt sie durch das wohlklingendste und leichteste Sylbenmaaß:

No sooner did thy dear and only Son
Perceive thee purpos'd not to doom frail Man
So strictly, but much more to pity inclin'd.

Die du schlachtest, und über Altären auf Todten dahergehst!
Räuberinn jenes Donners, den sich des Richtenden Arm nur
Vorbehalten, dein Fuß steht auf der Hölle, dein Haupt droht
Gegen den Himmel empor; wenn dich die Seele des Sünders
Ungestalt macht, wenn ein Menschenfeind dich, zur Abscheulichen, umschafft!

Der Meßias. Ges. IV.

Von dieser Art des Uebergangs ist eine andre etwas verschieden, nämlich eine fortwährende und beständige Abänderung des Piano und Forte. In der Musik erweckt dieß einen hohen Grad von Vergnügen. Wenn man folgende Stelle einigemal überliest, so wird man die Quelle dieses Vergnügens entdecken, und finden, daß es alsdann entsteht, wenn die Lebensgeister in eben die Bewegung gesetzt werden, als wenn sie von der Traurigkeit zum Stolze, oder von einer niedrigen Gemüthsbewegung zu einer erhabnen übergehen a):

Du sollst sterben? .... So stirb denn! Ists deines erhabenen Vaters

Hail, Son of God, Saviour of men! thy name
Shall be the copious matter of my song
Henceforth, and never shall my harp thy praise
Forget, nor from thy Fathers praise disjoin.

a) If thou beest he: but o how fall'n, how chang'd!

Heilger Rathschluß, stirb! Ich aber will gehen und weinen
An dein Grab hin; zum heiligen Quell der Bethlehemiten,
Wo dich Maria gebar, da will ich weinen und sterben.
Bester unter den Menschen! du Gottessohn! Engel des Bundes!
Theurer Jüngling! — u. s. f.

Der Meßias. Ges. IV.

Eine Herabsinkung des Tons von dem Forte ins Piano thut eine eben so angenehme Wirkung, die mit dem Gefühle der Nerven übereinstimmt, wenn wir nach einem Zustande, der eine Mischung von Schmerz hatte, die sanfte Erquickung einer allmählichen Erleichterung empfinden b):

Wenn von Gottes Angesicht her die Todesangst ausgeht,
Dich erschüttert; und nun ganz andre Gedanken die Seele

From him, who in the happy realms of light
Cloath'd with transcendent brighness did'st outshine
Myriads, though bright.

Paradise Lost.

b) He stood
With Atlantean shoulders, fit to bear

Ueberströmen; und um dein starres, sterbendes Auge
Lauter Gericht ist; du dich alsdann vor dem tödtenden Richter
Windest und krümmst, mit bebender Angst lautweinend zu Gott flehst
Um Erbarmung: so höre dich Gott, und erbarme sich deiner!

Der Meßias. Ebendas.

Man sieht aus diesen Beyspielen, daß das Wohlgefallen nicht, wie einige geglaubt haben, die Folge eines beständigen oder fortdaurenden Zustandes der Nerven und Lebensgeister ist; sondern aus der Folge von Eindrücken entsteht, und durch schnelle oder allmähliche Uebergänge von einer Art oder von einer Saite der Vibrationen zu einer andern sehr vermehrt wird. Man sieht ferner, daß die Uebereinstimmung der Musik mit den Leidenschaften in denen Bewegungen und Uebergängen am sichtbarsten ist, welche bey beyden das größte Wohlgefallen hervorbringen. Es muß folglich die Quelle des Vergnügens bey beyden eben dieselbe seyn; und der Grund ihrer Verbindung kann daher nirgends anders zu suchen

The wight of mightiest monarchies; his look
Drew audience and attention still as night
Or summer's noon - tide air.

MILTON.

seyn, als in einem gemeinschaftlichen Grunde der Bewegung.

Aus dem, was wir itzt eben von der Natur des Wohlgefallens angemerkt haben, läßt sich die Bemerkung erklären, daß eine Bewegung, die sich nur einigermaßen der Grazie nähert, weit mehr gefällt, als die gefälligste feste Stellung. Es ist der Einbildungskraft bey dergleichen Gelegenheiten natürlich, sich etwas mehr zu denken, als sich ausführen läßt. Daher kömmt es, daß eine ausgeführte Handlung fast allemal unsre Erwartung täuscht, und nicht befriedigt; da hingegen, auf der andern Seite, eine Bewegung, die nur eben das Maaß der Simplicität überschreitet, wenn sie glücklich angegeben ist, unsrer Einbildungskraft, so zu reden, die Ausfüllung des Begriffs überläßt, und uns zu dem feinsten Gefühle Gelegenheit giebt.

Es war eine Folge dieser Bemerkung, daß **Raphael**, dieser Schüler der Grazien, seinen Figuren weit öfterer Bewegung, als feste Stellungen gab. Aus eben dem Grunde verschafft uns die simple Anmuth einer Menuet, die allemal fortschreitet, ein weit empfindlichers Vergnügen, als die künstlichste Stellung in theatralischen Tänzen.

Wenn diese Bemerkung in Ansehung des Schönen zutrifft, so muß sie noch von mehre-

rem Gewicht in Ansehung des Pathetischen seyn. So lange ein Schauspieler in Bewegung ist, bemüht sich die Seele des Zuschauers, ihm immer nachzugehen; wenn die Aktion auf einen gewissen Punkt gekommen ist, oder in einer Stellung aufhört, dann ist die Fortschreitung der Seele zu Ende, und zwar zu einer Zeit, da die Einbildungskraft sie natürlicher Weise durch eine Reihe von Bewegungen fortführen würde. Es ist der Natur der Leidenschaft entgegen, sich bey irgend einem festen Punkte zu verweilen. Es giebt vielleicht eine Ausnahme von dieser Regel in dem Falle des äußersten Schreckens; es muß aber ein unaussprechlicher Schrecken seyn — Vox faucibus haesit. — Von dem Augenblicke an, da man seine Leidenschaft auszudrücken vermag, kann man sich dieselbe, von dem Begriffe der Zunahme oder Abnahme getrennt, nicht einmal denken, vielweniger kann man sie so vorstellen. Die Aktion also, welche die Seele zum völligen Stillstande bringt, kann nicht die Vorstellung einer Seele in Bewegung seyn. Die Martern des **Laokoon** sind sehr glücklich durch die Anstrengung ausgedrückt, welche er macht, sie zu ertragen, oder durch die Stufen der Aktion, welche der Künstler sehr weislich im Sinne behalten hat.

Ich habe bey einer andern Gelegenheit angemerkt, daß bey dem Erhabnen „solche Bil„der, die in Bewegung sind, und durch eine „allmähliche Vergrößerung unsre Sinne in „zweifelhafter Erwartung erhalten, weit in„teressanter sind, als diejenigen, welche ihre „Gewalt einem einzelnen Eindrucke zu danken „haben, und gleich beym ersten Anblicke voll„ständig sind.“ Wenn bey einem Gegenstande keine Steigerung Statt findet, so wird der Einfluß desselben auf die Seele zu plötzlich bestimmt. Kömmt es nicht von der Gewalt der fortschreitenden Empfindungen, daß die Lebhaftigkeit unsrer Vorstellungen uns zu Zeiten über uns selbst zu erheben scheint? Daher das enthusiastische Entzücken, die Begeisterung, deren sich die Dichter rühmen, wenn die Einbildungskraft, mitten durch eine Reihe glühender Eindrücke hindurch fortgerissen, in ihrem Laufe sich entzündet, und sich über einen Glanz wundert, der ihr eignes Werk ist. Es ist sonderbar, wenn man bedenkt, welch eine Kette durch unsre Empfindungen hindurch läuft. Wenn Anakreon, dieser so sinnliche Dichter, das Gemählde seiner Geliebten entwirft, so kleidet er dieß freye Mädchen mit einer vorsichtigen Bescheidenheit, und nachdem er die

Schönheiten ihres Gesichts und ihres Halses beschrieben hat, hält er inne c):

Laß ein Gewand von Purpur
Das Uebrige bedecken.
Doch schimmre, nicht bekleidet,
Ein wenig durch, und lasse
Des Körpers Reiz errathen.

Si qua latent, meliora putat. — —

Doch ich bin auf eine Materie gekommen, worinn man dem Laufe der Einbildungskraft mit zu vieler Neugier folgen kann.

Wenn wir einen gemeinschaftlichen Grund entdeckt haben, durch welchen unsre Empfindungen mit einander vereinigt sind, so muß es unsre nächste Sorge seyn, zu bemerken, in wie weit die Künste uns vermöge dieses Grundes rühren können, und welches Verhältniß sie in ihren verschiednen Wirkungen gegen einander haben. Wie fruchtbar müßten diese Begriffe nicht werden, wenn man sie ausführte, in ein System brächte, und wenn Männer von Genie alle die Folgen aus einander setzten, welche daraus herzuleiten sind! Die Vortheile sind unendlich, die man aus einer fleißigen Aufmerk-

c) Στολισον το λοιπον αυτην
Ὑποπορφυροισι πεπλοις,
Διαφαινετω δε σαρκων
Ὀλιγον, το σωμ᾽ ἐλεγχον.

samkeit auf die mechanischen Wirkungen der Leidenschaft ziehen kann, aus einer genauen Untersuchung der übereinstimmenden Bewegungen der Musik, und aus der daraus folgenden Anwendung der Gewalt des Verses auf die Unterhaltung und Verstärkung des Pathos.

In Ansehung dieses letztern Vortheils glaube ich gewiß, daß unsre völlige Vernachläßigung desselben größtentheils von der Geringschätzung herkömmt, die man uns gegen unsre Muttersprache beyzubringen pflegt. Wir sind freylich nicht im Stande, den sanften Wohlklang oder die Würde der Bewegung zu erreichen, welche in dem griechischen Sylbenmaaße herrscht; ich glaube aber nicht, daß die Vergleichung in Betracht unsrer musikalischen Töne, überhaupt genommen, eben so sehr zu unserm Nachtheile ausfallen wird; und die Ursache ist folgende. Was uns wegen der Armuth unsers Sylbenmaaßes abgeht, wird in gewisser Maaße durch die Simplicität in der Wortfügung unsrer Sprache ersetzt, worinn jeder Begriff so deutlich, unvermischt, und für sich schon so vollständig ist, daß er den Ton, der zu seinem Ausdrucke gehört, nicht nur an die Hand giebt, sondern zuweilen selbst schafft. Hingegen machen die willkührlichen Versetzungen in der griechischen Sprache solche Brüche in den Gedanken, und bringen sie so sehr aus

derjenigen Ordnung, nach welcher sie in der Seele entstehen, daß die Zusammenstimmung der Bewegung mit dem Begriffe dadurch seltner werden muß, als sie natürlicher Weise seyn würde, wenn die Stellung der Worte einfacher wäre. Man wird überhaupt finden, daß überall in der Poesie der Alten, wo sich eine ausnehmende Schönheit findet, zu gleicher Zeit eine merkliche Simplicität in der Folge der Begriffe angetroffen wird. Bey der Mittheilung eines Gedankens haben wir den Zweck, in den Seelen andrer ein Bild desjenigen hervorzubringen, was in der unsrigen vorgeht. Je mehr nun dabey unsre Empfindungen aus ihrer natürlichen Ordnung gebracht werden, desto ungetreuer wird das Bild, und die Operationen unsrer Seele müssen einen Theil ihres Einflusses verlieren.

Wenn eine Unregelmäßigkeit in der Ordnung der Eindrücke der völligen Wirkung des Begriffs im Wege steht, so kann man leicht schliessen, wie sehr sie die Musik des Verses stören muß. Wir wollen dieß nur an einem einzigen Beyspiele sehen. Wenn das Beywort von seinem Substantiv getrennt wird, und der eingeschobene Begriff keine unmittelbare Beziehung auf eins von beyden hat, so ist es offenbar, daß man bey einer solchen Verwirrung der Ein-

drücke keinen dazu schicklichen Ton beybehalten kann. Z. B.

Infandum | Regina iubes renouare | dolorem.

Sobald man hingegen das Beywort an seine natürliche Stelle setzt, so erhalten die Begriffe von selbst eine zusammenstimmende Bewegung, wie in folgender Zeile:

Trojanas vt opes et lamentabile regnum.

„Es ist überhaupt die Eigenschaft der Ver„sifikation, alle Begriffe unter einerley Gesetze „zu bringen," sagt Quintilian d). Und deswegen, sagen unsre neuern Reimer, hat der Vers keine andre Absicht, als dem Ohre zu gefallen. Es ist unbillig, aus einem allgemeinen Grundsatze einen Einwurf herzunehmen, der keine Ausnahme zulassen soll; und der gedachte Grundsatz hat freylich in Ansehung der Versifikation seine Richtigkeit, die sich auf eine künstliche Prosodie gründet, und durch die Versetzungen verschönert und unterstützt wird; er bleibt aber nicht mehr so allgemein, wenn man ihn auf Verse anwendet, in welchen die Quantität der Sylben durch den Accent, und der Accent durch's Gefühl bestimmt wird, und wo die Begriffe, welche in ihrer natürlichen

d) Versificandi genus est, vnam legem omnibus sermonibus dare. L. IX. C. IV.

Ordnung auf einander folgen, wenn sie nicht durch entgegengesetzte Folgen gehindert werden, einen Theil ihrer Bewegung dem Mittel und Werkzeuge ihrer Eindrücke mittheilen müssen. Doch, da ich diese Materie anderswo wieder vorzunehmen gedenke, so will ich mich für itzt mit dem Augenschein der Sache selbst begnügen. Ich schließe nämlich so: Wenn unser Sylbenmaaß zu der erhabensten Fassung der Seele hinauf steigen, und sich zu der niedrigsten hinab lassen kann; so muß es nothwendig die Accorde der Empfindungen enthalten, welche zwischen beyden in der Mitte stehen. Einen Beweis von dieser Gewalt kann man in folgenden Beyspielen sehen e):

Ich breite mein Haupt durch die Himmel,
Meinen Arm durch die Unendlichkeit aus, und sag: Ich bin ewig!
Sag, und schwöre dir, Sohn: Ich will die Sünde vergeben!

Der Meßias. Ges. I.

e) Mean while inhabit lax, ye pow'rs of heav'n,
And thou, my Word, begotten Son, by thee,
This I perform: speak thou, and be it done:

Wie rührend ist der Contrast in folgenden schönen Zeilen f):

Ich fühle meine Lebensgeister matt,
Und jede Hoffnung kraftlos. Die Natur,
Müd' ihrer selbst, wirkt träg' in mir. —

Milton.

Nachdem ich mich also bemüht habe, den Grund unsrer Hypothese durch verschiedene Versuche zu zeigen; so gehe ich weiter, und untersuche, in wie weit eben diese Grundsätze mit der Geschichte der Poesie und Musik übereinstimmen.

My over-shadowing spirit and might with thee
I send along.

MILTON.

Dieser letzte Ausdruck, setzt der Verfasser hinzu, ist von solcher Wirkung, daß unsre Empfindung an der Verbreitung des göttlichen Wesens gleichsam Theil nimmt.

f) So much I feel my genial spirits droop,
My hopes all flat; nature within me seems
In all her functions weary of herself.

MILTON'S *Samson Agonistes*.

In den ersten Zeiten der Welt waren die Gedanken der Menschen ganz und gar mit ihren Empfindungen beschäfftigt. Da sie von der Natur selbst zur Mittheilung dieser Empfindungen angetrieben wurden, so folgten ihre Worte dem Gange ihres Gefühls, und wurden mehr nachahmende als willkührliche Zeichen ihrer Begriffe. Daher kömmt es, daß Originalsprachen, oder, welches einerley ist, die Originaltheile vermischter Sprachen, allezeit die ausdruckvollesten sind. Plato sucht zwar zu behaupten, daß die Sprache ihren Ursprung dem tiefsten Nachsinnen und der vollkommensten Weisheit zu danken habe; er mußte aber doch eingestehen, daß es der Worte, welche ihre Begriffe am stärksten ausdrücken, in den barbarischen, oder, wie er sie anderswo nennt, in den ältesten Sprachen am meisten giebt ff). Ein Widerspruch, worein er dadurch verfiel, daß er die Untersuchung über die Sprache nicht am rechten Ende angefangen hatte. Denn wenn gleich zusammengesetzte Wörter in manchen Fällen die Zeichen eines reifen Nachdenkens und großen Scharfsinns an sich haben; so sind doch die Zeichen der einfachen Begriffe, welche die ersten in der Ordnung waren, und bey denen er folglich hätte anfangen sollen, von

ff) PLATO in *Cratylo*.

einer ganz andern Art. Diese waren ohne allen Zweifel, gleich den Begriffen, welche sie bezeichnen, die Frucht der Empfindung. Sie waren der Erfolg wiederholter Versuche, welche Leute von lebhaftem Gefühle anstellten, um in andern Begriffe, durch die glücklichste Andeutung ihrer eignen, hervorzubringen.

Die Worte sind Modifikationen des Schalls und der Bewegung; folglich können sie alle die Begriffe nachahmen, welche auf eins von beyden eine natürliche Beziehung haben.

Nachahmungen des Schalls wirken durch eine offenbare Aehnlichkeit in den Worten: **ächzen, seufzen, winseln, zischen, kreischen, heulen,** und dergleichen. Die Nachahmung der Bewegung findet sich auf gleiche Art in den Worten: **kleben, klimmen, schwingen, winden, gleiten, treiben** g).

g) Der Verfasser setzt hier folgende Anmerkung hinzu, die bloß für seine Sprache gilt. Die angeführten Wörter (im Englischen: cling, climb, swing, wind, glide, drive.) sind zwar einsylbig, und werden daher gewöhnlich als einzelne Eindrücke angesehen; da sie aber aus verschiedenen deutlichen Tönen ursprünglich zusammengesetzt sind, so besitzen sie in der That den Vortheil einer Reihe von Eindrücken. Dieß wird man noch deutlicher einsehen, wenn man sie mit dem ihnen entgegengesetzten Wörtern vergleicht: flit, spring, skip, start, drop. Um diesen merklichen Unterschied zu

Einige Nachahmungen wirken mit vereinter Gewalt des Schalls und der Bewegung, als: **schluchzen, schlucken, klatschen, klopfen, krachen, bersten.** Bey andern muß das Organ selbst, so zu reden, die angedeutete Operation aushalten. Man kann den Versuch davon mit einigen der schon gegebenen Beyspiele machen; und vielleicht geschieht es noch gewaltsamer in den Worten: **knirschen, schrauben, lispeln, gähnen.** Es ist kein Grund gegen den Zweck der Nachahmung bey diesen Wörtern, daß man ähnliche Artikulationen in andern Fällen braucht, ohne irgend eine Nachahmung zur Absicht zu haben. Denn die Zeichen aller einfachen Begriffe, welche keine Beziehung auf Schall und Bewegung haben, müssen völlig willkührlich gewesen seyn; und da bey ihrer Bildung keine Rücksicht auf Aehn-

erklären, müßten wir die mechanische Bildung der Buchstaben, oder der Elementartöne, aus welchen die Wörter zusammengesetzt werden, untersuchen. Allein, da dieß eine trockne und langweilige Untersuchung seyn würde, so verweise ich diejenigen, die in dieser Materie bis auf den Grund gehen wollen, auf die Philosophen und Sprachlehrer, welche sie ausführlich abgehandelt haben, als PLATO in *Cratylo.* DIONYS. HALICARN. *de structura orationis.* WALLISII *Grammatica linguae Angl.*

lichkeit Statt finden konnte, so können sie in der einen Verbindung von Tönen eben so leicht, als in der andern begriffen seyn.

Ich habe die gedachten Nachahmungen offenbare genannt, um sie von solchen zu unterscheiden, die keine unmittelbare Verbindung mit ihrem Gegenstande zu haben scheinen. So entlehnen wir oft Begriffe vom Gefühle oder Geschmacke, und wenden sie metaphorisch auf Töne an; als: **sanft, hart, weich, rauh, süß, scharf,** und dergleichen h).

Die letzte Classe von Nachahmungen hat einen sehr weiten Umfang. Sie begreift alle die Artikulationen, welche zwar nicht eine offenbare Bezeichnung des Begriffs, aber doch so beschaffen sind, daß sie gewissermaßen die Nachahmung der Aktion, die man in Gedanken hat, befördern, als: **lächeln, greinen, anstarren.** Zu dieser Klasse kann man auch alle die Näherungen des Begriffs rechnen, welche gemacht zu seyn scheinen, um mit den Abänderungen und Biegungen der Stimme übereinzukommen,

h) Der Verfasser setzt hinzu, daß in seiner Sprache die Wörter *sharp* und *flat*, welche in der Musik das bezeichnen, was wir dur und moll nennen, diese Bedeutung dem Umstande zu danken hätten, daß sie verschiedne Begriffe der Bewegung mit sich führten, da das erstere einen schnellen, und das letztere einen langsamen Eindruck bezeichne.

welche uns ein gewisser Geist der Nachahmung eingiebt, wie in folgenden contrastirenden Begriffen: **sich heben, fallen, erbittern, besänftigen; schneiden, schmelzen,** und in unzähligen andern.

Die Nachahmungen des Schalls hängen meistentheils von den Vokalen ab; diese sind treffend, simpel, und genau in ihrer Aehnlichkeit. In Betracht derselben sollten daher alle ursprüngliche Sprachen einander gleich seyn; nur der Unterschied litte freylich eine Ausnahme, welchen die Organisation, die Beschaffenheit der Luft, oder das Maaß der Empfindlichkeit bey den ersten Erfindern könnte veranlaßt haben.

Die Nachahmungen der Bewegung hängen meistens von den Consonanten ab. Diese sind weit häufiger als die Vokalen, nicht so vollkommen in ihrer Gleichheit, aber stärker in ihren Eindrücken, weil Leidenschaft und Empfindung ihre Akkorde in der Bewegung finden. Daher kömmt es, daß Originalsprachen sehr viel Consonanten haben.

Die Vorstellung eines Schalls ist der Wiederhall desselben. Dergleichen Zeichen können in den ursprünglichen Sprachen nicht weiter verschieden seyn, als in dem Grade ihrer Aehnlichkeit. Allein einerley Modifikationen der Bewegung können durch verschiedne Artikula-

tionen oder durch völlig verschiedne Töne vorgestellt werden; weil die Aehnlichkeit durch die Beschaffenheit der Bewegung, und nicht durch die Natur des Schalls bestimmt wird. In diesem Falle muß also die Vorstellung, ob sie gleich ihren Grund in der Nachahmung hat, ihre Einführung zum Theil der Uebereinstimmung und dem Gebrauche verdanken. Hieraus folgt, daß eine Verschiedenheit in den Originalsprachen, in Absicht auf die Zeichen dieser Art, nicht als ein Beweis gegen einen gemeinschaftlichen Grund der Nachahmung gebraucht werden kann.

Von Zeichen, die in der Nachahmung ihren Grund hatten, und durch gemeinschaftliche Einwilligung bestätigt waren, war der Uebergang leicht und natürlich zu dem Gebrauche von Zeichen, die keine Beziehung auf ihre Begriffe haben, und deren Einführung daher einzig und allein auf ein Verständniß ankam. Kurz, da es sich nicht begreifen läßt, wie ein solches Verständniß könnte Statt gefunden haben, wenn es nicht durch irgend eine herrschende Idee oder durch Versuche an die Hand gegeben wäre; und da übernatürliche Mittel niemals da gebraucht werden, wo es natürliche giebt, die dem Zwecke gemäß sind: so sehe ich keinen Grund, warum wir Anstand nehmen sollten, eine Hypothese zu ergreifen, welche den Ursprung der Vor-

stellung in der Natur der vorgestellten Sache entdeckt; die dem Schall einen Sinn, und der Bewegung Ausdruck giebt; die endlich die Erfindung der Sprache, nach ihrem ersten Ursprunge, von einer einfachen und beynahe mechanischen Erweisung unserer Fähigkeiten herleitet.

Wenn wir von den einsylbigen Wörtern der englischen Sprache nur zwey Zeichen nähmen, welche ganz verschiedne Begriffe ausdrücken, neue Töne oder Sylben hinzusetzten, und ihnen dadurch ähnliche Endigungen und Bewegung gäben; so würden wir sie um ein großes ihrer nachahmenden Kraft berauben. Wir haben es daher eben dem Geiste der Nachahmung, welcher bey der Bildung der Zeichen selbst herrschte, zu verdanken, daß sie in unsrer Sprache in den verschiednen Deklinationen und Conjugationen durch die Präposition und das Auxiliarverbum regiert werden hh). Und dadurch behält ein jedes Wort bey jeder Abänderung des Casus, des Modus und des Tempus, eben die nachahmende Kraft, welche es ursprünglich hat-

hh) Dieser Vorzug ist freylich der englischen Sprache vor der unsrigen eigen, die nicht von aller Abänderung der Endungen so frey ist. Es ist gewiß, auch noch in anderm Betrachte, ein Vorzug; wiewohl der Verfasser hier diesem Umstande zu viel Wirkung beyzulegen scheint. Anm. des Uebers.

te. Auf diese Art wird das, was man einer Einfalt oder einem Mangel der Erfindung bey unsern Vorfahren Schuld zu geben pflegt, ein Beweis von der Richtigkeit ihres Gefühls und von der Beständigkeit ihres Charakters. Wenn wir folglich die größere Schönheit der Wortfügung in der griechischen und andern Sprachen bewundern; so thun wir in der That nichts anders, als daß wir der Anmuth vor der Stärke, oder einer allgemeinen Würde der Töne vor dem besondern Nachdrucke der Nachahmung einen Vorzug geben.

Da die griechische Sprache der Kanal gewesen, durch welchen die Kenntniß des Alterthums zu uns gekommen ist; so war es natürlich, daß wir die Begriffe der griechischen Schriftsteller annehmen, und uns auf ihr Ansehen berufen mußten. Und doch hätte uns ein geringes Nachdenken lehren können, daß die Griechen, in Ansehung des Ursprungs der Sprache, von allen Völkern gerade am wenigsten geschickt waren, unsre Lehrer zu seyn. Sie schrieben zu einer Zeit, da ihre Sprache zu einem hohen Grade der Vollkommenheit gelangt war, da sie nur noch wenig oder gar keine Spuren von ihrem ursprünglichen Charakter an sich hatte, oder von der Verwandschaft mit ihrer ungebildeten Originalsprache, der Phönizischen. Ohne Beyspiele oder Materialien in ihrer eignen Sprache,

waren sie zu stolz, sie aus irgend einer andern zu entlehnen. Entblößt von wahren Grundsätzen, ergriffen sie sogleich die ersten, die sich ihrer Einbildungskraft darboten. Und so legten sie einzelnen Buchstaben oder Tönen das bey, was nur allein aus ihrer Verbindung entstehen konnte; sie setzten voraus, daß das α Größe, und das η Länge ausdrückte. Sie giengen noch weiter, verwechselten die Begriffe der Figur und des Schalls, und glaubten, das o wäre eine hörbare Vorstellung der Ründung. Begriffe, die völlig eingebildet, ich möchte fast sagen, kindisch waren. Allein nichtsbedeutende Dinge werden bey Leuten von gewissem Ansehen ehrwürdig; und wir verehren sogar die Träume des göttlichen **Plato** i).

Wenn die Nachahmung einen so großen Antheil an der Bildung der Sprache hatte; so muß sie einen gleich starken Einfluß auf die Einrichtung der Modulation gehabt haben. Die Musik wurde in ihrer ursprünglichen Lauterkeit als ein Mittel gebraucht, die Empfindung mitzutheilen oder einzuprägen. Sie vertrat entweder die Stelle, oder war eine Unterstützung der Sprache. Nach dem Zeugnisse des **Lukrez** müßten wir sie für die ältere Schwester, für die Regiererinn der Poesie halten:

i) PLATO in *Cratylo*.

At liquidas auium voces imitarier ore
Ante fuit multo, quam laeuia carmina cantu
Concelebrare homines possent, auresque iuuare.

Wenn man diesen Gedanken in einen einfachen Satz auflösen wollte, so würde er auf folgendes hinauslaufen: Die natürliche Sprache war früher da, als die künstliche; oder die Töne müssen schon nachahmend gewesen seyn, ehe sie durch ein gemeinschaftliches Verständniß Zeichen unsrer Begriffe wurden.

Ergo, si varii sensus animalia cogunt,
Muta tamen cum sint, varias emittere voces,
Quanto mortales magis aequum est tum potuisse
Dissimiles alia atque alia res voce notare!

LVCRET. L. V.

Das Sylbenmaaß gehört, nach dem Longin k), für die Poesie, weil es der Poesie eigen ist, die Leidenschaften zu brauchen. Nun aber

k) Μαλλον δε προσεστι το μετρον τω Ποιητικω, παθεσι πλειστοις χρωμενω — δι ὧν ἁρμονια κατασκευαζεται. LONGIN. *in Fragm.* — Man vergleiche hiebey die Anmerkung, welche ich über den mir wahrscheinlichen Verstand dieser Stelle bey Browns Betrachtungen über die Poesie und Musik S. 50. gemacht habe. Der Uebers.

gründet sich die Verbindung des Sylbenmaaßes mit der Leidenschaft auf den Grund einer zusammenstimmenden Bewegung. Lukrez fühlte die Stärke dieses Grundes in der Musik, und scheint daraus die Folge hergeleitet zu haben, daß in den ersten Zeiten die Leidenschaft den Gesang hervorbrachte; und nachdem die Sprache erfunden war, gab Leidenschaft und Gesang dem Sylbenmaaße seinen Ursprung.

Wir wissen, daß die chinesische Sprache aus wenig unabgeänderten einsylbigen Wörtern besteht, da jedes Wort viele verschiedne Bedeutungen hat, welche durch die verschiednen Modulationen und Accente, womit man es ausspricht, bestimmt werden. Da die ursprünglichen Theile derer Sprachen, welche man für original hält, alle einsylbige Wörter sind, so kann man diese Beschreibung der chinesischen als ein Bild von einer jeden Sprache in ihrer Kindheit ansehen. Wenigstens setzt sie die Vermuthung des Dichters sehr glücklich ins Licht, bestätigt das, was ich zur Erläuterung dieses Gedankens gesagt habe, und verschafft einem anscheinenden Fluge der Einbildungskraft die anständigere Gestalt einer philosophischen Fortschreitung.

Daß sich ein solches Beyspiel von der ursprünglichen Simplicität noch itzt in einer Sprache finden könnte, die ein so hohes Alter hat,

als die chinesische, würde sehr befremdend seyn, wenn wir uns nicht an die Gewohnheit dieses Volks erinnern müßten, nach welcher sie ihre Sprache in die gemeine und scientifische theilen, in eine Sprache der Töne und eine Sprache der Charaktere. Daher ist es gekommen, daß sie bloß auf die Verbesserung und Vermehrung ihrer Charaktere gesehen, und ihre mündliche Sprache in ihrer ursprünglichen Armuth gelassen haben. Hätten sie nicht eine solche Eintheilung gemacht, so würden ihre musikalischen Zeichen, oder accentuirte Modulationen sich, so wie in andern Sprachen, nach und nach in festgesetzte und bestimmte Artikulationen verwandelt haben. Es ist wahr, daß die Aethiopier, Aegypter, und verschiedne andre Völker, die ihnen hierinn gefolgt sind, ihre Sprache in die heilige und gemeine eintheilten; da aber ihre heilige Sprache aus unbestimmten und schwankenden symbolischen Zeichen bestand, die nicht geschickt waren, eine brauchbare oder gewisse Kenntniß zu gewähren; so sahen sie sich genöthigt, ihre Aufmerksamkeit auf die Ausbildung der gemeinen Sprache zu wenden.

In der Bemühung, unsre Empfindungen durch Worte auszudrücken, welche dieselben genau bezeichneten, würden wir uns auf eine gewisse Anzahl von Begriffen eingeschränkt finden; denn es blieben nothwendiger Weise alle dieje-

nigen ausgeschlossen, welche sich nicht auf Schall oder Bewegung beziehen. Hiezu kömmt noch, daß ein zusammengesetzter Begriff durch ein einzelnes Bild oder durch einen einzelnen Eindruck vorgestellt werden kann. Wo die Nachahmung zu kurz kömmt, da muß ein gemeinschaftliches Verständniß den Mangel ersetzen. Allein die Verbesserung der Sprache durch die Vervielfältigung willkührlicher Zeichen, die zwar für den Zweck der Spekulation sehr nöthig ist, würde sich doch nicht wohl mit der Lebhaftigkeit unsrer Empfindungen, mit dem Geiste der Nachahmung vertragen, welcher der Sprache ihr Daseyn gegeben hatte, noch mit dem baldigen und beständigen Einflusse einer ausdruckvollen Modulation. Wir müßten daher auf Nebenmittel denken, und auf neue Töne und Bewegungen fallen, die aus einer gewissen Stellung der Worte und Anordnung der Sylben entsprängen [l]). Man sieht leicht, wie dieß geschieht. Mit einer nachahmenden Artikulation würde zugleich eine Nachahmung durch den Accent wirken. Der Accent bestimmt die Zeit, in welcher auf einander folgende Sylben ausgesprochen werden. Sylben von unglei-

l) Και τας συλλαβας δε οικειως, εις αν βυλωνται παραςησαι παθεσι, ποικιλως φιλοτεχνυσιν. DIONYS. HALICARN. *de structura orat.*

cher Länge müssen in dem Laufe ihrer Folge auf einander in ein gewisses metrisches Verhältniß kommen m); und das Ohr, willig sein eignes Vergnügen zu erweitern, würde eine jede Näherung des musikalischen Rythmus begierig ergreifen.

Wenn man so weit gekommen wäre, und sich unter diesen Umständen befände, dann würde sich keiner durch sein Genie ohne ein musikalisches Gehör und ohne ein Talent zur Versifikation unterscheiden können; und da der Grund der Nachahmung in beyden einerley ist, so würden sich die Charaktere eines Dichters und eines Tonkünstlers von selbst in einer Person vereinigen. Wenn wir diese Vereinigung, nebst den ersten Ursachen, worauf sie sich gründet, genau erwegen, so werden wir es leicht begreifen können, daß die ersten Muster der guten Schreibart in Versen, und die ersten Werke des Genies poetisch abgefaßt waren n).

m) Λεξεως δε γενομενης, ἀυτη ἡ φυσις το ὀικειον μετρον ἑυρε. ARISTOT. *Poet.* Cap. IV.

n) Ὡς δ᾽ ἐιπειν, ὁ πεζος λογος ὅγε κατασκευασμενος μιμημα τȣ ποιητικου ἐςι· πρωτιςα γαρ ἡ ποιητικη κατασκευη παρηλθεν ἐις το μεσον και ἐυδοκιμησεν. Ειτα ἐκεινην μιμȣμενοι, λυσαντες το μετρον, τἀλλα δε φυλαξαντες τα ποιητικα, συνεγραψαν. STRABO L. I.

Wenn aber eine jede Originalsprache meistentheils aus einsylbigen Wörtern bestand, und das Sylbenmaaß, wie man angenommen hat, die erste und unmittelbare Wirkung des Gefühls war; so sollte man glauben, daß es irgend eine einfache und ursprüngliche Art der Versifikation gegeben haben müsse, die vor allen andern vorhergegangen, und deren Mechanismus in allen den verschiednen Sprachen gleich wäre.

Man hat die Anmerkung bey rohen und ungesitteten Völkern gemacht, die bey allen rohen und ungesitteten Leuten eines jeden Volks zutrifft, daß sie in ihrer gewöhnlichen Sprache zu singen scheinen. Wir wollen uns einmal selbst in die Zeit versetzen, die nicht weit von der Entstehung der Dinge entfernt war. Itzt wollen wir unsre Stimme den Eingebungen der Empfindung ungehindert folgen, und uneingeschränkt den natürlichen Veränderungen des Nachdrucks und des Accents nachgeben lassen. In diesen Veränderungen finden wir den Ursprung des Sylbenmaaßes. Allein das bloße Sylbenmaaß, für sich genommen, hat keine bestimmte Wirkung. Um einen Vers auszumachen, muß man ihm ein gewisses Zeitmaaß und Verhältniß geben. In dieser Absicht brauchen wir die Pause o). Aus der Bestimmung und

o) Primum quia sensus omnis habet suum finem,

Eintheilung der verschiednen auf einander folgenden Bewegungen entspringt eine musikalische Abhängigkeit einer Bewegung von der andern. Von der Art ist der erste Ursprung der Verse, welche wir von unsern nördlichen Vorfahren erhalten haben. Von der Art war vielleicht das hebräische und orientalische Sylbenmaaß p). Und von der Art war vermuthlich das οἰκειον μετρον, dieser kunstlose und gewöhnliche Numerus, auf welchen die Griechen, nach der Meynung ihres besten Kunstrichters, durch einen natürlichen Trieb geleitet wurden.

Die große Simplicität unsers Sylbenmaaßes scheint dasselbe bey den eifrigen Bewunderern der griechischen und lateinischen Sprache gar zu sehr in Verachtung gebracht zu haben. Man sagt, wir haben keine Sylben von bestimmter Quantität; wie können wir denn einen regelmäßigen und gehörig unterstützten Rythmus haben? Ein jedes Sylbenmaaß entsteht aus der Verschiedenheit in der Länge und

possidetque naturale interuallum, quo a sequentis initio diuidatur: deinde, quod aures continuam vocem secutae, ductaeque velut prono currentis orationis flumine, tum magis iudicant, cum ille impetus stetit. — — Haec est sedes orationis, etc.

QVINTILIAN. *Institut.* L. IX. Cap. IV.

p) Mensurae, quae dependent a rebus ipsis. LOWTH *de sacra poesi Hebr.* p. 32. not. 1.

Kürze der auf einander folgenden Sylben; die Quantität einer Sylbe ist die Zeit, welche die Stimme zu ihrer Aussprache braucht, oder die Anstrengung, welche sie sich dabey giebt. Nun aber mag diese Quantität von einer unveränderlichen Prosodie abhängen, oder von dem Eindrucke des Inhalts und des Accents herrühren; so wird die Wirkung davon in allen ähnlichen Bewegungen ungefähr dieselbe seyn; als:

Θελω λεγειν Ἀτρειδας,
Θελω δε Καδμον ᾀδειν.

Ich will von Atreus Söhnen,
Ich will vom Kadmus singen.

Das einfache Sylbenmaaß ist dasjenige, in welchem jeder Fuß, oder jeder metrische Abschnitt nur aus zwo Sylben besteht. Wenn der Accent auf der ersten Sylbe steigt, und bey der zweyten fällt; so wird die schwächere Vibration einen Schall von kürzerer Dauer hervorbringen q), und die Töne werden aus der Höhe in die Tiefe übergehen:

q) Syllaba acuta longius interuallum penetrat, et plures sui similes syllabas propagat in aëre; ideoque et diutius viuit eius imago audibilis, et a distantibus melius percipitur et maiori interuallo repetitur ab echo, quam syllaba grauis, aut syllabico accentu remisse prolata: non secus ac fit in chorda intensius ducta, quam in ea quae re-

Meine | Seel' er | hebt den | Herrn.

Wenn der Accent r) auf der letzten Sylbe liegt, und die Stimme die erstere nur leicht berührt, so wird die Dauer der Töne gleich der Stärke der Vibrationen, und der Uebergang von der Tiefe in die Höhe seyn:

Er hebt | zu sich | den Staub | empor.

Man sieht hieraus, daß die Menschen auf den Gebrauch des Sylbenmaaßes aus eben dem Grunde, wie auf eine musikalische Folge von Noten, gefallen sind. Der gelehrte P. **Kircher** ist sogar so weit gegangen, daß er angenommen hat, die Musik sey aus der Accentuation entstanden: — „Vides igitur, „quo modo ex natura accentus paulatim mu„sica excreuerit.“— Und in der That, was ist die Musik in ihrer einfachsten Gestalt, im

missius: et hinc nimirum est, vt syllaba acuta videatur semper longior quam grauis; spectata scilicet mora; non quia dum est in ore proferentis, ipsi insistitur, sed quia eius species in aëre viuit. KIRCHER. *Musurg.* L. VIII. Cap. VII.

r) Man erinnere sich, daß das Wort Accent in dieser ganzen Abhandlung so viel bedeutet, als ein hoher oder tiefer Ton; oder welches einerley ist, eine Anstrengung oder Nachlassung der Stimme bey der Aussprache einer einzelnen Sylbe.

Recitativ zum Beyspiele, anders als eine glückliche Anwendung der Gewalt des Accents und der Bewegung auf die Töne und Verhältnisse unsrer Empfindungen? Wir haben gesehen, daß die Quantität der Sylben bloß die verschiedne Veränderung des Accents ist; und daß ursprünglich das Sylbenmaaß nichts anders war, als ein Uebergang von hohen zu tiefen, oder von tiefen zu hohen Tönen. Wie aber? hat die griechische Poesie und die Poesie der barbarischen Völker einerley Ursprung? Wachsen die Ceder und die Brombeerstaude aus einerley Wurzel? Die Sprache der Einbildungskraft täuscht; wir wollen die gesunde Vernunft zu Rathe ziehen. Poema nemo dubitauerit ab imperito quodam initio fusum, et aurium mensura, et similiter decurrentium spatiorum obseruatione esse generatum; mox in eo repertos pedes s). Was **Quintilian** durch *aurium mensura* u. s. f. verstund, kann man aus einer lustigen Stelle in dem **Plutus** des **Aristophanes** schließen, wo der Sykophant, oder Ankläger, seinen Ekel vor dem übeln Geruche eines Opfers bezeugt, und einen Vers von sechs Jamben mit dem bloßen Spiele der Accente, ohne Hülfe der Prosodie oder artikulirter Töne, ausfüllt:

s) QVINTILIAN. *Inst. Orat.* L. IX. C. IV.

Ἔνδον ἐστιν, ὦ μιαρωτατω
Πολυ χρημα τεμαχων, και κρεων ὠπτημενων.
ὐῦ, υῦ, υῦ, υῦ, υῦ, υῦ.

ACT. IV. Sc. III.

So wie die noch so sinnreich zusammengesetzten Wörter in einer Sprache bloß künstliche Verbindungen einfacher Begriffe sind, die mit der Verbesserung des Verstandes zunehmen; eben so ist das künstlichste Sylbenmaaß in der Poesie nichts anders, als eine sinnreiche Abwechselung der simpeln Verhältnisse der Töne, welche mit der Verfeinerung des Geschmacks und des Gefühls fortgeht. Denn der Daktylus wiederholt bloß die zweyte Sylbe des Trochäus; der Anapäst die erste des Jamben. „Vt proinde rythmus late sumtus nihil aliud „sit, quam sonus quidam proportionatus, ex „tardis et velocibus motibus, siue, quod idem „est, ex variis acuminis et grauitatis gradi„bus compositus" t).

Dieser Grundsatz schränkt sich nicht bloß auf ein regelmäßig und einmal festgesetztes Sylbenmaaß ein; er leitet auch die Folge unsrer einsylbigen Wörter selbst in der gemeinen Rede, aber noch weit mehr, wenn die Gelegenheit eine lebhafte und affektvolle Artikulation fodert. Die Wörter von zwo, drey oder vier Sylben

t) KIRCHER. *Musurg.* L. VIII. C. III.

sind in der englischen Sprache größtentheils aus fremden Sprachen entlehnt; allein sie geben den Accent auf, der ihnen in denselben eigen ist; sie richten sich nach dem Genie der Nationalaussprache, und erhalten sehr regelmäßig eine jambische oder trochäische Bewegung. Ueberhaupt, so verschieden die Gesetze der musikalischen und folglich der metrischen Verhältnisse in ihrer Art sind, so sind sie doch ihrem Einflusse nach allgemein, und erstrecken sich über jede Art der Aussprache. Daher kömmt es, daß die Prose eben so wohl ihren Rythmus hat, als die Poesie; daß der Ausdruck so sehr von der Musik der Stimme abhängt; und daß die feinsten Wendungen der Beredsamkeit ihre Wirkung verfehlen, wenn sie im gleichförmigen Tone, oder mit einer leblosen und unveränderten Aussprache vorgebracht werden.

Keine Sprache kann zu einem Metrum unfähig seyn, wenn ihre natürliche Einrichtung nicht so beschaffen ist, daß alle ihre Sylben nothwendig in einerley Zeitmaaß müssen ausgesprochen werden. Es war dem Geiste der neuern Kritik vorbehalten, sich die Existenz einer solchen Sprache zu denken; und, um das Beyspiel derselben noch merkwürdiger zu machen, fand man sie bey den Juden; einem Volke, das mit einem natürlichen Feuer des

Temperaments, den glühendsten Enthusiasmus vereinigte, und sich von einer jeden Nation auf der Welt durch die Geschwindigkeit seines Gefühls, und durch die Heftigkeit seiner Leidenschaften unterschied. Leute, die einen so widersinnigen Satz behaupten können, mögen ihn mit der Geschichte und Natur zusammen zu reimen suchen.

Garcilasso de la Vega meldet uns u), daß die Dichter in **Peru** sich keiner Reime, sondern einer Art von freyen Versen bedienten, die aus langen und kurzen Sylben bestanden. Man wird seine Meynung am besten aus den Proben verstehen, die er uns von diesem Sylbenmaaße gegeben hat. Die erste ist ein Gedicht, das an die peruanische Isis oder Juno gerichtet ist. Die lateinische Uebersetzung dieses Stücks wird vom **La Vega** als eine getreue Copie des Originals empfohlen:

Pulchra Nympha,	Schöne Nymphe,
Frater tuus	Sieh, dein Bruder
Vrnam tuam w).	Bricht die Urne
Nunc infringit;	Dir in Stücken.

u) Historia general del Peru. Madrid 1730. 2 Voll. fol.

w) Der Eimer oder das Wassergefäß der ägyptischen Isis.

Cuius ictus x).	Und ihr Krachen
Tonat, fulget,	Donnert, leuchtet,
Fulminatque;	Schießet Blitze.
Sed tu, Nympha,	Doch du Nymphe
Tuam lympham	Schüttest Regen
Fundens, pluis,	Aus den Wolken,
Interdumque	Und erregest
Grandinem seu	Hagel, oder
Niuem mittis.	Schneegestöber.
Mundi factor	Denn der Schöpfer
Virachoca	Virachoca
Ad hoc munus	Hat dazu dich
Te suffecit	Ausgerüstet,
Et praefecit. y).	Und berufen.

Die zweyte Probe ist ein Stück eines verliebten Liedes, und klingt im Deutschen etwa so:

Zu der Schönen
Geh, mein Lied!
Sag', ich komm um
Mitternacht.

x) — — Cauum conuersa cuspide montem
Impulit in latus, ac venti, velut agmine facto,
Qua data porta, ruunt. — —
Intonuere poli, et crebris micat ignibus aether.
AENEID. L. I.

y) So sagt Juno, e. d.
His ego nigrantem commistum grandine nimbum
Desuper infundam.

Man bemerke in diesen beyden Beyspielen, daß der erste Ruhepunkt der Stimme auf der vierten Sylbe ist; daß diese Pause die Bewegung unterscheidet, aber der Sinn sie verbindet, und eine gleiche Wirkung thut, wie ein Vers von acht oder sieben Sylben. In dieser Operation zusammen genommen entdecken wir den Ursprung unsers Rythmus, und haben gleichsam eine Aussicht in alle die folgenden Abänderungen und Verbesserungen unsers Sylbenmaaßes.

Das hebräische oder morgenländische Sylbenmaaß, denn es kann sich in der Poesie verschwisterter Dialekte kein wesentlicher Unterschied finden, wird von einem neuern Kunstrichter auf folgende Art beschrieben z): Genus liberum — versus habens cum breuitate sonoros, musicis poeticisque pedibus constantes, qui tibiae saltationibusque facile accommodentur, vt cantando, atque a saltantibus recitati perfectum carmen videri potuerint. — Diese Beschreibung drückt das Genie der Poesie überhaupt in ihrem ersten Ursprunge aus. Sie ist ein Gemälde, wozu man das Original unter jedem Himmelsstriche findet. Die Gesichtszüge sind Morgenländisch, Amerikanisch, Sächsisch; sie vereinigen die entferntesten Länder

z) MICHAELIS ad LOWTH *de sacra Poesi Hebraeor.* pag. 51.

unter einen gemeinschaftlichen Charakter, und geben den besten Beweis von der Allgemeinheit derjenigen Gesetze, nach welchen das Sylbenmaaß aus einer natürlichen Prosodie zuerst entstanden ist.

Wir haben gesehen, daß die erste Erweiterung unsers Verses aus der gegenseitigen Abhängigkeit auf einander folgender Bewegungen entstand. Da aber eine anhaltende Folge gleichgeltender Eindrücke das Ohr ermüden mußte, so suchte man der Monotonie dadurch aufzuhelfen, daß man die Bewegungen nicht mehr unmittelbar, sondern wechselsweise von einander abhängen ließ:

Krieg ist mein Lied! Weil alle Welt
Krieg will, so sey es Krieg!
Berlin sey Sparta! Preussens Held
Gekrönt mit Ruhm und Sieg!

Die einander antwortenden Zeilen der Strophe setzen die eigentliche Beschaffenheit unsers Rythmus in das beste Licht; und es ist wahrscheinlich, daß die Reime zuerst gebraucht sind, diese einander antwortenden Zeilen zu bemerken. Jedoch eine unveränderte und einförmige Abwechselung war noch nicht geschickt genug, eine eintönige Harmonie zu verbessern; man fiel daher auf das Mittel, die Gränzen des Rythmus zu erweitern, ihm einen freyern

Lauf zu lassen, und dadurch, daß man mit größerer Freyheit ein Sylbenmaaß von ungleicher oder gar entgegengesetzter Wirkung einführte, um es zu einer neuen Art und zu neuen Graden der Abhängigkeit zu bringen. Wir wollen untersuchen, ob unser fünffüßiger Jambe erfunden ist, um diesen Endzweck zu erreichen, und in wie fern er den schmeichelhaften Namen eines heroischen Verses verdient.

Das eigentliche Sylbenmaaß dieser Versart sind der Trochäus, der Jambe und der Spondäus [a]); am gewöhnlichsten aber ist der Jambe für dieselbe. Dieser merklichen Verschiedenheit haben wir die vornehmsten Mittel zu danken, daß wir unser Sylbenmaaß verändern können; als durch den Uebergang

a) Einige sind der Meynung, daß der Daktylus in dem fünffüßigen Verse Statt haben könne. Der Vers besteht aus fünf Füßen, oder zehn Sylben; wenn wir also drey Sylben zu einem Fuße rechnen, so muß in dem Verse ein Fuß übrig bleiben, der nur eine Sylbe hat. Z. E.

Du fürchtest doch des Todten Ankunft nicht?

— ᵕ ᵕ

Wenn man hier: fürchtest doch, für einen daktylischen Fuß nimmt, so muß das einsylbige Wort: du, einen ganzen Fuß ausmachen, welches ungereimt und der Natur des Sylbenmaaßes zuwider wäre.

vom Trochäus zum Jamben, eine Bewegung, die sehr lebhaft und elastisch ist:

Seit der Feyer

— ◡ ◡ —
Seh ich | ihn stets | nachdenkender, vertiefter.

Klopstocks Salomo.

— ◡ ◡ —
Nichts, das | mir Wahrheit sey — —

E. d.

Wenn ein starker oder in die Höhe steigender Ton auf ein einsylbiges Wort trifft, so dauret die Vibration fort, wie auf der Saite eines musikalischen Instruments, wenn der Eindruck oder die Artikulation schon aufgehört hat; vornämlich, wenn auf dieß Wort eine Pause folgt, z. E.

Mit euch sey Gott! — —

Es ist schon oben bemerkt, daß ein einsylbiges Wort durch seine Struktur einer Reihe von Eindrücken gleich werden kann. Wo Struktur und Accent zusammen wirken, da müssen sie einer einzelnen Sylbe einen Grad der Dauer geben, der eine Reihe von Sylben schwerlich gleich kommen würde. Z. E. b):

Dir ist, das glaubst du, nur ein **Hauch** noch da?

Klopstocks Salomo.

b) And, fled from monarchs, St. John *dwells* with thee.

POPE's *Essay on Man*.

Allein der größte Vorzug unserer Versifikation ist folgender: Da die Accente Arten des Ausdrucks sind; so erstreckt sich jeder Vortheil, den sie den Zeichen unserer Begriffe geben, mit noch größerer Gewalt auf die Begriffe selbst, und der Sinn erhält eine noch größere Verschönerung, als der Schall. Es hat das Ansehen, als ob der Mechanismus der griechischen Verse auf einem gerade entgegen gesetzten Grunde beruht, und daraus seine Vortheile gezogen hat. Eine Verschiedenheit, die man denjenigen zur Betrachtung empfehlen muß, die sich mehr durch Ansehen als durchs Gefühl leiten lassen, wider die Barbarey eines einsylbigen Rythmus eifern, und die Wörter mehr nach dem Raume, den sie ausfüllen, als nach der Wirkung, welche sie hervorbringen, zu beurtheilen scheinen.

Man sagt, die einsylbigen Wörter wären geschickt, eine langsame und schwere Bewegung auszudrücken, und könnten auf eine glückliche Art gebraucht werden, Kraftlosigkeit und Schwermuth auszudrücken. Wie viel werden wir nun nicht gewinnen, wenn wir zeigen können, daß einsylbige Wörter eben so glücklich zu den entgegen gesetzten Bewegungen

und Leidenschaften gebraucht werden können c):

Du wichst nicht ab, Stein ist dein Herz, dein Auge
Nacht! Salomo.

Nein, flieh mich, flieh mich, fern wie Pol von Pol! — —
Ach komm nicht! schreib nicht! denk' auch nicht an mich!
Popens Eloise.

In unserm Verse ist es der Sinn, welcher der Bewegung ihre Lebhaftigkeit giebt. Die einsylbigen Wörter bringen unsre Begriffe in eine mehr gedrängte Ordnung, und machen, daß man sie unmittelbar mit einander vergleichen kann; folglich werden ihre Beziehungen auf einander treffender. Die schwächsten und schwerfälligsten Zeilen in unsrer Sprache sind diejenigen, welche mit vielsylbigen Wörtern überladen sind.

Der starke Hang, den der fünffüßige Vers zu dem jambischen Sylbenmaaße hat d),

c) No, fly me, fly me, far as Pole from Pole.
Ah! come not, write not, think not once of me!
Pant on thy lip, and to thy heart be press'd,
Give all thou canst, and let me dream the rest.
POPE's *Eloissa to Abelard.*

d) Diese Versart ist niemals mehr musikalisch, als

ist Schuld daran, daß ein gegenseitiges Sylbenmaaß, wie bey dem Uebergange vom Jambischen zum Trochäischen, eine Art von Anstoß oder Aufhalt in der Bewegung e):

◡ — — ◡
Du Theurer! so will ich nicht Abschied nehmen. —
— — — Und wenn dann mitten drinn
◡ — — ◡
Dirs Gott gebeut, dann erst hör' auf, und stirb!

Klopstocks Salomo.

Es giebt eine gewisse Würde in diesem Uebergange, wenn er, wie in diesen Beyspielen, aus einer Erhebung der Empfindung entsteht. Kleinere Dichter brauchen ihn bloß zur Abwechselung der Cäsur.

Allein die Nachlassung des Trochäus kann mit der Lüftung des Jamben so in Contrast

wenn sie völlig aus Jamben besteht. Hingegen machen zween Trochäen nach einander eine üble Wirkung, als:

— ◡ — ◡
Gen'rous converse, a soul exempt from pride.

POPE's *Essay on Criticism*.

◡ — —
e) Not to know me, argues thyself unknown. —
— —
Hail, Son of God, Saviour of men:

Paradise Lost.

gesetzt werden f), daß er eine Wirkung thut, die derjenigen, welche wir itzt eben gezeigt haben, gerade entgegen steht g).

Ich gehe mit hinab zu deinem Vater;
—
Komm, Sarja!

E. v.

Wo keine Pause dazwischen kömmt, sondern die Wörter unmittelbar fortlaufen, entsteht eine Wirkung, gleich derjenigen, welche der Spondäus thut h):

Nicht **Wehmuth**, Strenge nicht; der Tod!

E. v.

Aus einem Strome schwarzen Mörderbluts
Trat ich mit scheuem Fuß auf einen Berg
Von Leichen, sahe weit um mich herum
Nun keinen zu erschlagen mehr, **stand hoch**
Mit hohem Hals, u. s. f.

Der Grenadier an die Kriegsmuse.

f) Acres, quae ex breuibus ad longas insurgunt: lewiores, quae a longis in breues descendunt.

QVINTILIAN. L. IX. C. IV.

g) The downy feather on the cordage hung
—
Moves not. THE FLEECE.

h) with easy course
The vessels glide, unless their speed be stopp'd
— —
By dead calms that oft' lie on those smooth seas.

Ibid.

Der Fuß: stand hoch, ist ein vollkommner Spondäus. Denn wenn der Ton gleich stark auf jede Sylbe eines Fußes fällt, so ist ihre Quantität einander gleich. Es ist freylich eine Regel der Kunst, daß der fünffüssige Vers sich mit einem Jamben schließen soll. Allein es giebt Schönheiten, die über die Regeln hinaus sind, und das Genie unsrer Verse hat in sich schon eine gewisse Nachsicht für dergleichen Ausnahmen.

Die Entgegenstellung der schnellen und elastischen Bewegung des Jamben und des langsamen und verweilenden Schritts des Spondäus thut eine von den glücklichsten Wirkungen in unsrer gewöhnlichen Versifikation. Z. E. i):

— — ◡ —
Heißhungriger, als ein Heuschreckenheer.
E. d.

—
Saß neben ihr auf einem harten Sitz,
—
Nahm einen Wassertrunk aus ihrer Hand,
—
Stand vor der kleinen Thür der Hütte. —
E. d.

i) So much I feel my genial spirits drop,
— —
My hopes all flat.
SAMSON AGONISTES.

— —
Great Grief, o Lord, doth me assail,
Some pity on me take!
— —
My eyes wax dim.
STERNHOLD's *Version of the Psalms*.

So schafft Natur und Empfindung ein Sylbenmaaß, welches hernach Kunst und Nachdenken für das ihrige annehmen k).

Ich habe vorausgesetzt, daß der Rythmus unsrer Verse von den gegenseitigen Wirkungen auf einander folgender Bewegungen abhängt. Wenn also Bewegungen von gleicher Stärke durch die Pause in ein gleiches Zeitmaaß abgetheilt werden, so muß ihr Gleichgewicht genau, und ihr Rythmus vollkommen seyn l):

Daß sie die Knaben — sterben sehn und hören.

Salomo.

Wenn hingegen der Bau des Verses so beschaffen ist, daß das Ohr nicht mit leichter Mühe eine Eintheilung der Bewegungen machen, und ihre auf einander folgenden Wirkungen in kein Verhältniß bringen kann; so wird der Rythmus wegfallen, und die Bewegung wird prosaisch m):

Soll ich dir keinen Segen hinterlassen?

Salomo.

k) *Ante enim carmen ortum est quam obseruatio carminis.* QINTIL.

l) Or seek to ruin - whom I seemed to raise.

BEN-IOHNSON.

m) And with a pale and yellow melancholy.

Twelfth Night.

Die beständige und fortwährende Haltung des Couplets setzt es in Sicherheit, in solche Nachlassungen zu verfallen; eine Sicherheit, auf welche der Dichter dennoch nicht sehr stolz seyn darf, indem die beständige Wiederkehr ähnlicher Eindrücke ein gleiches Gewicht auf unsre Empfindung legt, und die Einbildungskraft unterdrückt n). Starke Leidenschaften, die feurigen Ergießungen der Seele sollten niemals monotonische Parallelzeilen durchkriechen; sie fodern ein freyern Rythmus, und eine Bewegung, die nicht durch Regeln beschränkt, sondern durch die Empfindung abgemessen wird, und in immer neuen, aber musikalischen Verhältnissen fortströmmt o).

Mein Vater und mein Gott! wie lang wird noch mein Weg
Zu meinem Grabe seyn? Lang, oder kurz;
Laß meine Freunde mir! Nähmst du sie mir, das wär
Der Strafen härtste!... Doch, wie du gebeutst!...

n) *Similitudine taedium ac satietatem creat: quodque est dulcius, magis perit; amittitque et fidem, et affectus, motusque omnes.* QVINTILIAN. Inst. Orat. L. IX. C. IV.

o) O thou, that with surpassing glory crown'd
Look'st from thy sole dominion, like the God
Of this new World, at whose sight all the stars

Hier schlummert Heman nah. Ein Todtenhaus ist
Mein Haus. Bleib gleichwohl, Nathan hier, und sey,
Wie du es warest, deines Sohnes Führer,
Und leite mich, so weit du mitzugehn
Vermagst, den trüben Weg zu meinem Grabe!

Salomo.

Der große Zuwachs, den die englische Sprache von fremden zusammengesetzten und vielsylbigen Wörtern erhalten, hat neue Quellen geöffnet, und die Mittel vermehrt, unsre Moduiationen zu verändern. Allein diese Veränderungen mögen erscheinen unter welcher Gestalt sie wollen, sie mögen mit noch so vieler Kunst zur Nachahmung eines klassischen Rythmus angebracht werden; so wirken sie doch allemal schwächer, als die einfache und originale Art, nach welcher der Accent das Sylbenmaaß regiert, da indeß jener von dem Sinne, verbunden mit den Gesetzen der musikalischen Folge der Töne, regiert wird. Man wird gleichfalls finden, daß der Sinn in den meisten Fällen auch die Pause bestimmt. Und so

Hide their diminish'd heads, to thee I call;
But with no friendly voice, and add thy name,
O Sun, to tell thee how I hate thy beams.

MILTON.

sehen wir aus einem gleichförmigen und unveränderten Gebrauche, was wir vorhin aus der Natur der Sache selbst bewiesen, daß der Vers seinen Ursprung dem Eindrucke der Empfindung zu danken hat.

So viele Streitigkeiten auch unter den Gelehrten über die erste oder ursprüngliche Sprache geführt sind; so sind sie sich doch alle über das Genie und den Charakter derselben einig, und geben einmüthig zu, daß sie aus Wörtern muß bestanden haben, die hart ins Ohr gefallen, auf die einfachste Art zusammengesetzt, und größtentheils einsylbig gewesen sind. Die griechische Sprache hatte also, sie mag nun abgeleitet oder original seyn, ihren Zeitpunkt der Rauhigkeit und Simplicität; und in diesem Falle muß das einfacheste Sylbenmaaß auch der Zeit nach das erste gewesen seyn p). Es ist der größte Ruhm des menschlichen Witzes, daß er die Winke, welche die Natur gegeben, verbessert oder verschönert hat; ohne dergleichen Winke handeln, würde schaffen seyn.

Man könnte hier fragen, was für Vortheile die Griechen von den Verbesserungen in An-

p) Certum quippe est, linguas omnes, quae monosyllabis constant, esse ceteris antiquiores. Multis abundavit monosyllabis antiqua Graeca, cuius vestigia apud poetas, qui antiquitatem affectarunt, remansere non pauca. SALMASIUS, *de re Hellenistica*.

sehung der Simplicität ihres ersten Sylbenmaaßes gehabt hätten; und in wie fern die Kenntniß dieser Vortheile für uns brauchbar seyn, oder die Verschönerung unsrer Sprache und unsers Sylbenmaaßes befördern könne?

Es läßt sich nicht denken, daß die Griechen irgend eine neue Art der Nachahmung hätten schaffen sollen. Ihr vornehmster Zweck scheint darinn bestanden zu haben, durch eine allmählige Verbesserung ihrer Sprache ihr Sylbenmaaß mannichfaltiger zu machen, und die Quellen der Töne und der verschiednen Taktbewegung zu vervielfältigen; nicht sowohl in der Absicht, um die Mittel der Nachahmung zu verbessern, als um dem Ohre das beständige Vergnügen einer regelmäßigen Würde und Anmuth der Versifikation zu erhalten. Dieser allgemeinen Absicht zufolge gaben sie den geläufigsten Begriffen die größte Würde des Schalls und der Bewegung; wiewohl sie eben dadurch die wichtigern Begriffe ihres gehörigen Unterschiedes und Vorzuges beraubten.

Die Musik des Hexameters ist edel, nachdrücklich und erhaben. Allein bey dieser Versart sind so, wie bey unserm heutigen Contrapunkte, die einzelnen Eindrücke, die nur für gewisse Fälle gehörten, zur allgemeinen Wirkung geworden q). Alle Verschönerungen dienen da-

q) Il contrappunto, essendo composito di varie parti,

zu, die Grundsätze derjenigen Kunst auszulöschen, bey welcher sie angebracht werden. Würde der Contrapunkt bey unsrer Musik überall eingeführt; so würden wir alle Vorstellung von seiner ursprünglichen Bestimmung verlieren, die Kunst würde keinen andern Zweck mehr haben, als dem Ohre zu schmeicheln.

Auf den zweyten Theil der aufgeworfnen Frage antworte ich, daß wir, um unsre Sprache einer vollkommenen Schönheit und eines klassischen Rythmus fähig zu machen, sie von neuen durchgehen, sie reinigen, und ihr mehr Biegsamkeit und Geschmeidigkeit geben müßten. Der erste Schritt zu einer solchen Verbesserung würde der allerschwerste seyn. Denn wir müßten die Hülfe aufgeben, welche wir von andern Sprachen entlehnt haben, und unsre eigenen zusammengesetzten Wörter aus ihren ursprünglichen Stammwörtern machen. Um dieß zu bewerkstelligen, müßten wir nach dem Beyspiele der Griechen alles thun, um unsre überflüssigen Consonanten wegzuschaffen, und die rau-

l'una acuta, l'altera grave, questa di andamento presto, quella di tardo, che hanno tutte a trovarsi insieme, e ferir l'orecchie ad un tempo, come potrebbe egli movere nell'animo nostro una tal determinata passione, la quale di sua natura richiede un determinato tuono? — ALGAROTTI, *Saggio sopra l' Opera in Musica*, p. 285.

hen, aber ausdruckvollen einsylbigen Wörter durch eine glückliche Mischung von Vokalen mildern und umändern. Wir müßten die Präposition und das Hülfsverbum abschaffen, und ihre Stelle durch hinzugefügte Töne und veränderte Endungen ersetzen. Hiebey würde die gewöhnliche Vorausschickung der Töne vor dem Verstande der Rede sich nicht bloß auf die Zeichen unsrer Begriffe, sondern auch auf ihre Stellung erstrecken, und die Versetzung würde nothwendig ein Theil dieser Verbesserung werden. Ich sage, nothwendig, weil eine ganz simple Wortfügung sich nicht mit dem Genie einer Sprache vertragen würde, die, gleich der griechischen, reich an vielsylbigen Wörtern wäre. Z. B. 'Ω Αθηναιοι ἀνδρες, ἐυχομαι τοις πασι και πασαις θεοις. Wie viel besser wird dieß durch die Inversion: 'Ω ἀνδρες 'Αθηναιοι, τοις θεοις ἐυχομαι πασι και πασαις. Man wird diesen Vortheil noch mehr einsehen, wenn man Θεα ἀειδε ὀυλομενην μηνιν, in: Μηνιν ἀειδε θεα ὀυλομενην verwandelt. So machte die Verschönerung der Sprache, durch die Vermehrung ihrer Töne, es nothwendig, die Begriffe aus ihrer natürlichen Ordnung zu bringen; und die Versetzung gab dadurch, daß sie die Verhältnisse und Beziehungen dieser Töne mannichfaltiger machte, dem künstlichen Sylbenmaaße, und einer festgesetzten Prosodie ihren Ursprung.

In einer Sprache, die meistentheils aus einsylbigen Wörtern besteht, braucht man die Versetzung selten; oder, wenn man sie braucht, ist sie nicht sehr von einer völligen Simplicität verschieden r).

In der Prose sind wir nicht so sehr in Gefahr, die Simplicität unsrer Wortfügung zu verletzen, weil wir nicht so genöthigt sind, den Gang der Bewegung zu unterstützen s). Es

r) Der Verfasser setzt hinzu, daß man in seiner Sprache kaum einen Unterschied bemerkt, zwischen:

My faith and truth, o Samson, prove;

und:

O Samson, prove my faith and truth.

Uebrigens brauche ich es kaum zu erinnern, daß alles das, was hier und in dem nächstfolgenden gesagt wird, meistentheils nur die englische Sprache betrifft; und daß die unsrige in einigen Fällen, z. B. in Betracht der eigenthümlichen Polysyllaben, der eignen Endungen statt des Hülfsworts, u. s. f. schon in dem Besitze derjenigen Vortheile wäre, die der Verfasser sich von der vorgeschlagenen Verbesserung seiner Sprache verspricht. Der Uebers.

s) Der Gang der Prose hält das Mittel zwischen einer gänzlichen Vernachläßigung, und einer strengen Genauigkeit des Sylbenmaaßes,

— — numerisque fertur
Lege solutis.

Id quod Cicero optime vidct, ac testatur frequenter, se quod numerosum sit quaerere, vt magis non

ist wahr, daß wir eine große Menge von Polysyllaben aus andern Sprachen entlehnt haben; allein wir mäßigen die Ueberlästigkeit und die zu große Menge dieser Töne durch die häufige Zwischenkunft unsrer eigenthümlichen einsylbigen Wörter. Aus diesem Grunde fuhren die Griechen vermuthlich fort, die einsylbigen Partikeln zu brauchen, die ursprünglich die Casus bezeichnet hatten, ob sie gleich in Ansehung des Verstandes von gar keiner Bedeutung mehr waren, so bald die Endungen an ihre Stelle gesetzt waren.

Die Muthmaßungen gelehrter und scharfsinniger Männer über die Ursachen der Trennung der Musik und Poesie sind sehr verschieden ausgefallen. Die größte Schwierigkeit ist, wie mich dünkt, zu begreifen, wie ihre Verbindung nach der Einführung des Sylbenmaaßes, das sich auf eine künstliche Quantität gründete, noch habe Statt finden können. Wir müssen diesen Umstand ein wenig mehr aus einander setzen.

Die musikalische Aussprache muß von den Regeln der musikalischen Folge abhängen. Daher setzt die Musik bey der Aussprache zwey-

ἄῤῥυθμον, quod esset inscitum et agreste, quam εὔῤῥυθμον, quod poeticum est, esse compositionem vestit. QVINTIL. *Inst.* L. IX. C. IV.

sylbiger Wörter allemal den Accent auf die erste, als: Ehre, Unfall; oder auf die zweyte; als: Verdruß, Verstand. In dreysylbigen Wörtern bindet sich die Musik an die Quantität nur in so fern, daß sie die Dauer der mittlern Sylbe entweder länger oder kürzer macht, als: Eitelkeit, Uebermuth; Verachtung, Genesung. Viersylbige Wörter sind in der Musik nichts anders, als Verdoppelungen der zweysylbigen; das ist, sie bestehen ordentlich entweder aus zween Jamben, als: Zufriedenheit, Beschäfftigung; oder aus zween Trochäen, als: allgenugsam, übermäßig. Hieraus sieht man, das überhaupt die Aussprache unsrer gemischten Sprache nach eben dem Grundsatze eingerichtet ist, welcher das Sylbenmaaß unsrer eigenthümlichen einsylbigen Wörter bestimmt; mit dem Unterschiede, daß die verhältnißmäßige Quantität dieser Sylben gänzlich durchs Gehör bestimmt werden, und sich bloß nach den Regeln der musikalischen Accentuation richten mußte, da der Inhalt oder die Bedeutung keinen Antheil an der Bestimmung des Accents der vielsylbigen Wörter haben konnte. Hiezu kömmt noch, daß diese Quantität durch eine regelmäßige und gleich-

förmige Aussprache unveränderlich geworden ist, und in so fern des Vortheils mit geniesset, da sie zu gleicher Zeit eine festgesetzte Prosodie veranlasset.

Die Beständigkeit, womit wir diesen Regeln gefolgt sind, hat den eigenthümlichen Charakter unsers Verses bey jedem neuen Auftritte seiner Verbesserung erhalten. Durch die Wiederholung des ersten Fußes eines Jamben und des zweyten eines Trochäus machten die Alten ihren Anapäst und Daktylus. Durch die Zurückführung ihrer vielsylbigen Wörter unter die Leitung unsrer musikalischen Accente haben wir sie gewissermaßen ihrer künstlichen Vortheile beraubt, und sie nach der Form des einsylbigen Rythmus eingerichtet. Der Rythmus einer jeden Sprache hängt vornämlich von den Zeichen einfacher Ideen ab, durch welche wir unsre Empfindungen am unmittelbarsten ausdrücken. Diese Zeichen sind in der englischen Sprache größtentheils einsylbige Wörter. Ich brauche das nicht zu wiederholen, was ich schon in Ansehung der Natur dieser Sprache bemerkt habe. Wie ungereimt ist es, wenn man unsern Vorfahren eine unverständige Vernachläßigung klassischer Vortheile, und eine verkehrte Prädilektion für ihr eignes rauhes Sylbenmaaß, und für ihre barbarische Artikulation zur Last legt!

Wenn wir von der musikalischen Quantität zur Betrachtung einer künstlichen Prosodie übergehen, so wird man Mühe haben zu begreifen, daß dieser Tausch, wie einige geglaubt haben, in der Absicht gemacht sey, um die Musik und Poesie desto genauer und vollkommner mit einander zu vereinigen. Denn sollte die Musik die eingeführte Quantität beobachten, so müßte sie ihre eigne aufgeben; sollte sie diese Quantität verabsäumen, so würde der musikalische Rythmus von dem poetischen abgehen.

Der Kunstgriff, das Sylbenmaaß mit einander in Contrast zu setzen, und die Mannichfaltigkeit, welche aus diesem Contraste entsteht, verträgt sich mit der Musik sehr übel, weil sie dadurch in der Führung ihrer Accente gestört, und in der Aeußerung ihrer natürlichen Gewalt unterbrochen wird. Dieß ist die Ursache, warum die Musik aus unsern verschiedenen einfachen Arten des Sylbenmaaßes allemal die einfachste wählt. Aber die lyrische Poesie der Alten hat die größte Verschiedenheit des Sylbenmaaßes, und befaßt jede Art der Versifikation? Das gebe ich zu. Sie hat dabey zugleich den größten Reichthum an mahlerischen Bildern und den kühnsten Metaphern. Dürfen wir daraus den Schluß machen, daß dieß die wahren Umstände der musikalischen

Nachahmung sind? Wie lange wollen wir uns mit Einwürfen hinhalten, die sich auf eine Vereinigung gründen, die wir nicht begreifen, und auf einen Gebrauch, von dem wir kein einziges entscheidendes Beyspiel haben?

Vossius t) behauptet mit großer Zuversicht, daß die Musik der Alten der Gewalt ihres poetischen Rythmus ihre Vortrefflichkeit zu danken gehabt hat. Diese Gewalt besteht seiner Meynung nach in dem Vermögen, von den vorgestellten Sachen richtige und lebhafte Bilder zu entwerfen. Er scheint es ganz aus der Acht gelassen zu haben, daß diese Bilder mit Gegenständen des Schalls und der Bewegung verwandt sind, und daß die Musik in deren Nachahmung, ihrer Natur nach, einen Vorzug vor der Poesie haben müßte. Es müßte also die stärkere Nachahmung ihre Vortheile von der weniger vollkommenen entlehnt haben. Aus jenem merkwürdigen Satze zieht er den Schluß, daß die neuere Sprachen und die neuere Poesie gänzlich ungeschickt sind, sich mit der Musik vereinigen zu lassen. Und dennoch, wo sich das Sylbenmaaß auf die Regeln der musikalischen Aussprache gründet, da muß Poesie und Musik einen gemeinschaftlichen Rythmus haben. Und

t) VOSSIUS de Poematum Cantu, et viribus Rhythmi.

wenn die Empfindung einigen Antheil an der Bestimmung des Sylbenmaaßes hat, so wird ihre Verbindung noch glücklicher und inniger. Denn die Musik hat keinen Ausdruck, als vermöge ihrer Accente, und diese haben keine andre nachahmende Kraft als diejenige, welche sie der Empfindung zu danken haben. Es verhält sich also eigentlich auf folgende Art: Die Musik entlehnt die Empfindungen von der Poesie, und leiht ihr den Gang der Bewegung; sie muß folglich derjenigen Art von Versifikation den Vorzug geben, welche ihr die meiste Freyheit läßt, ihr eignes Genie zu Rathe zu ziehen.

Nach allem dem, was schon über die Natur und den Ursprung dieser verschwisterten Künste angemerkt ist, wird man es hier nicht für nöthig halten, zu beweisen, daß ein gewisser dramatischer Geist der gemeinschaftliche Grund ihrer Vereinigung seyn muß. Dieser Geist ist nicht bloß auf das regelmäßige Drama eingeschränkt; er giebt dem Liebhaber seine Erklärung, dem Sieger sein Triumphlied, dem Gefangenen seine Klagen ein; kurz, er kann jede Art von Gedichten beseelen, worinn der Dichter einen Charakter annimmt, und demselben zufolge redet und handelt.

Mit denen Empfindungen, welche Charakter und Leidenschaft zum Grunde haben, sollte der

lyrische Dichter Bilder verbinden, die Empfindung und Leidenschaft erregen. Gegenstände, die in Ruhe sind, unbelebte Schönheiten gehören nicht für die musikalische Nachahmung; auch kann die Musik an der mahlerischen Sprache keinen Antheil nehmen. Unsere neuere lyrische Poesie ist eine Schule für die Mahler, nicht für Tonkünstler. Die Form der Anrufung, die Abtheilungen der Strophe, der Antistrophe und des Chors sind bloßer Vorwand. Zu welchem Ende rufen wir das Genie der Musik zu Hülfe, da wir ohne Unterlaß das Plektrum aus der Hand legen, um dafür den Pinsel zu ergreifen; und die Leyer beyseite werfen, wie ein Kind seine Klapper, in eben dem Augenblicke, da wir behaupten wollen, es sey der Gegenstand unsers vorzüglichen Wohlgefallens.

Aber man sagt, daß die Musik durch ihre Eindrücke auf Einen Sinn Gemüthsbewegungen erregen kann, die denen ähnlich sind, welche eigentlich von einem andern Sinne herrühren; und hieraus will man folgern, daß der Tonkünstler, vermittelst einer Art von Zauberey, sichtbare Gegenstände mahlen könne. Durch Taktbewegung zu mahlen, würde freylich Zauberey seyn; allein das Wunderbare fällt weg, wenn wir bedenken, daß die Musik kein andres Mittel hat, einen sichtbaren Gegenstand vorzu-

stellen, als das Vermögen, in der Seele eben die Bewegungen hervorzubringen, welche wir natürlicher Weise fühlen würden, wenn dieser Gegenstand gegenwärtig wäre u).

Diese Anmerkungen führen uns auf die nothwendige Unterscheidung des Bildes von der Wirkung, die es thut; der Schönheit eines sichtbaren Gegenstandes von seiner Energie, als einer Quelle pathetischer Gemüthsbewegungen. Auf diese Art ziehen wir eine Gränzlinie zwischen der Mahlerey und Musik. Auch braucht es in dergleichen Fällen keine Meisterhand; man kann ihre Trennung schon in der Wahl der Gegenstände wahrnehmen. Z. B. w):

Purpurblumen sind auf dem Schilde
Meines Hermanns!
Blühend ist seine Wange beym Fest, blühender in der Schlacht!
Schön flammts ihm von dem blauen Auge, wenn es Tod gebeut!

Hermanns Schlacht.

u) DICTIONNAIRE DE MUSIQUE, Art. *Imitation.*

w) Der Verfasser hat folgendes Beyspiel:

Long, pity, let the nations view
Thy sky-worn robes of tenderest blue,
And eyes of dewy light!

COLLIN's *Ode to Pity.*

Verlassen in der letzten Noth x)
Von allen, die sein Herz geliebt,
Auf kaltem Boden ausgestreckt,
Ohn' einen Freund, der ihm das Auge schließt.

Drydens Alexanders Fest, nach Ramlers Uebersetzung.

Wenn wir, anstatt unser eignes Gefühl auszudrücken, die Empfindungen andrer beschreiben, und so in ihren Zustand eindringen, daß wir ein lebhaftes Gefühl ihrer verschiednen Gemüthsbewegungen erwecken; dann behalten wir den eigentlichen Geist des Drama bey, ob wir gleich die Form desselben verlassen. Das vollkommenste Gedicht dieser Art in der englischen Sprache ist **Drydens** Alexanders Fest. Hier vereinigt sich die Musik mit der Poesie in dem Charakter einer beschreibenden Kunst; aber dann sind die Gegenstände ihrer Beschreibungen ihre eignen Eindrücke.

Aristoteles machte den Dichtern seiner Zeit den Vorwurf, daß sie in ihren Gedichten die vornehmsten redenden Personen wären; **Homer** sey ganz anders verfahren, weil er

x) Deserted at his utmost need
By those his former bounty feed,
On the bare earth expos'd he lies,
With not a friend to close his eyes.

DRYDEN.

wohl wußte, daß die Nachahmung des Drama aufhört, so lange der Dichter selbst spricht y). Es ist merkwürdig, daß dieß gerade der Zeitpunkt ist, von welchem **Plutarch** die Verderbniß der Musik anrechnet. Als der Dichter aufhörte, von den Bewegungen des Herzens zu schreiben, fieng der Tonkünstler an, aus Eigensinn der Einbildungskraft zu singen.

Je mehr der Geist des Ausdrucks abnimmt, je mehr wird von selbst ein Geschmack an der Beschreibung überhand nehmen. Wir **drücken** die Bewegungen und Leidenschaften unsrer Seele **aus**; wir **beschreiben** die Umstände und Eigenschaften der Gegenstände, die außer uns sind. Der Gebrauch des Sylbenmaaßes zum beyderseitigen Zwecke hängt von der Beschaffenheit des Inhalts ab, oder von dem Genie des Schriftstellers. Ein einziges Beyspiel kann hinreichend seyn, dieß in das hellste Licht zu setzen. „Wenn Ajax sich anstrengt, einen schweren Stein zu werfen; dann drückt der Vers „selbst diese Anstrengung, und die Wörter folgen einander in langsamer Bewegung“ z).

y) ARISTOT. *Poet.* C. XXIV.

z) When Ajax strives some rock's vast weight to throw,
The line too labours, and the words move slow.

POPE, *Essay on Criticism.*

So thun sie es in dem Ausdrucke eines tiefen und schweren Schmerzens a):

— — — Du kannst, mein Darda, nicht
mit mir
Empfinden, welche Last mir meine Seele
In grauenvolle Tiefen niederdrückt.
Salomo.

Auf gleiche Art kann man alle die Beyspiele gegen einander halten, welche wir von pathetischen Accorden gegeben haben. Ob nun zwar die Nachahmungen der Poesie beydes zu dem Zwecke des Ausdrucks und der Beschreibung gebraucht werden können; so verhält es sich doch anders in Ansehung der Musik, deren Wirkungen so ungemein, so geschickt von Natur sind, die Leidenschaften zu erregen, daß wir Anstoß daran nehmen, und uns in unsrer Erwartung betrogen glauben, wenn wir gezwungen sind, unsre Empfindungen mit einer simpeln und rührungslosen Verbindung mit Tönen oder Bewegungen zu vereinigen.

In der beschreibenden Poesie beruht ferner die Nachahmung oft auf dem Nachdrucke einzelner Wörter, auf der Aehnlichkeit zwischen dem Zeichen und den Begriffen b):

a) And in this harsh world draw thy breath in pain.
HAMLET.

b) *Jarring* sound
Th'infernal doors, and on their hinges *grate*
Harsh thunder.
Paradise Lost.

BAYERISCHE STAATS- BIBLIOTHEK MUENCHEN

G

Dumpf tönt durch das Graun der Nacht daher der Wagen des Todes,
Vor ihm geht Varus! Der Wagen kracht hinab,
Zum Strome Cocytus,
Walhalla vorbey!

Hermanns Schlacht.

In diesem, und jedem andern Beyspiele, wo die Aehnlichkeit durch den Schall bestimmt wird, ist der Charakter der Poesie und Musik einander gerade entgegengesetzt. Denn wenn man die Natur der Artikulation genau untersucht, so wird man finden, daß in der Poesie die Nachahmungen rascher und rauher Töne die vollkommensten seyn müssen; in der Musike ist es gerade umgekehrt. Aus diesem Grunde pflegt der grosse Dichter bey seiner Nachahmung musikalischer Ideen, die Stärke und Schönheit der Nachahmung nicht auf dem Schalle, sondern auf dem Gange des Verses beruhen zu lassen c):

Mich deucht, ich reiß' ihn schon,
Gekettet an den ehernen Wagen des Siegs,
Zur diamantnen Pfort' hinunter, rauschend
Wie Donnerhall', und schnell wie sie, hinunter
Den Riesen!

Salomo.

c) Save where silence yields
To the night - warbling bird, that now awake
Tunes sweetest his *love - labor'd* song.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Tasso verfuhr nicht so einsichtsvoll, oder verließ sich zu sehr auf die Annehmlichkeit seiner Sprache d):

Odi quel rossignuolo,
Che va di ramo in ramo,
Cantando, Io amo, Io amo.

Diese Nachahmungen musikalischer Ideen durch artikulirte Töne haben ungefähr dieselbe Wirkung, wie die Nachahmungen des Nachdrucks einzelner Wörter durch musikalische Töne. So unterläßt **Telemann** selten mit dem Worte **steigen**, in die Höhe, und mit dem Worte **fallen**, in die Tiefe zu gehen. Ein englischer Componist, **Purcell**, geht noch weiter; er begleitet jeden Begriff einer Rundung mit einem unaufhörlichen Umlauf von Noten. Was soll man aber von dem Tonkünstler sagen, der dem Dichter dadurch einen sehr übeln Dienst erweist, daß er seine Metaphern realisirt, und im vollen Ernste die Fluren **lachen**, und die Thäler **singen** läßt. In der Musik ist es besser, gar keine, als falsche Ideen zu haben; und immer sicherer sich auf die blosse Wirkung des Eindrucks zu verlassen, als auf die müßigen Spielwerke einer gezwungnen Einbildungskraft.

d) „Höre jene Nachtigall, die von Zweig zu Zweige hüpft, und singt: Ich liebe! ich liebe!„ Tasso im Aminta.

Bey unsern Versuchen, die Musik mit der beschreibenden Poesie in Verbindung zu setzen, würden wir wohl thun, wenn wir bedächten, daß die Musik einen einzelnen Schall auf keine andre Art nachahmen kann, als dadurch, daß sie selbst die Sache wird, welche sie nachahmt; und eben so leicht wird sie sich schon mit den blossen Begriffen des Ganges und der Bewegung der Verse verbinden. Was kann man sich also für Wirkung von Nachahmungen versprechen, wobey sich weder eigentliche Vollkommenheit in der Ausführung, noch Erheblichkeit in dem Gegenstande findet?

Wenn man den Vers auf der andern Seite, als Takt und Bewegung betrachtet, so reicht er lange nicht an die Geschwindigkeit und Leichtigkeit der Musik. Er kann in Ansehung der Töne nicht weiter kommen, als zu einer entfernten und unbestimmten Aehnlichkeit; seine Nachahmungen können also allenfalls von einem gewissen Grade von Ueberraschung und Vergnügen begleitet seyn. Es ist nur das Unglück, daß unsre Dichter sich bey diesem unbedeutenden Vortheile zu sehr verweilen, und um denselben zu erreichen, die edlern Zwecke der Nachahmung beynahe völlig aus den Augen verlieren.

Ich habe nicht die Eitelkeit, zu erwarten, daß meine Gedanken über diese Materie auf die Künstler und Kenner beyder Künste einen gros-

sen Eindruck machen, und sie bewegen werden, diejenigen Grundsätze und das Verfahren aufzugeben, wobey sie die einmal eingeführte Gewohnheit unterstützt. Allein das wage ich zu behaupten, daß es keinen gewissern Beweis eines verderbten Geschmacks geben kann, als wenn man sieht, daß die Vortheile der Nachahmung von wichtigern Zwecken abgelenkt, und auf geringere Absichten gerichtet sind. Ich will meine Gedanken hierüber, so wie alle übrigen, einer gründlichen Untersuchung unterwerfen. Es giebt eine Stelle beym **Virgil**, wo er den schweren Fall eines Ochsen beschreibt:

Procumbit humi bos.

Auf mich macht diese Nachahmung nicht den geringsten Eindruck; und dieß muß daran liegen, weil der Gegenstand nichts angenehmes noch interessantes hat. So bald aber die Idee von der Art ist, daß sie unsre Aufmerksamkeit auf sich zieht, so sind wir gegen ihre Harmonie nicht mehr gleichgültig e):

Nun fiel die ganze Versammlung
Satan auf einmal mit Ungestüm bey. Gleich
stürzenden Felsen

e) Scarce from his mould
Behemoth, biggest-born of earth, upheav'd
His vastness.
MILTON.

Stampft ihr gewaltiger Fuß, daß die Tiefe
darunter erbebte.

Der Messias. Ges. II.

Die Wirkung wird noch stärker auf uns, wenn der Antheil steigt, den wir an dem Gegenstande nehmen:

Sic fatus senior, telumque imbelle sine ictu
Coniecit.

VIRGIL. *Aeneid.*

Warum ist die Schwäche in diesen Versen so sehr rührend? Kömmt es nicht daher, weil sie mit unserm Mitleiden übereinstimmt, das wir mit dem armen alten Könige haben, und weil sie das Bild seines hülflosen Zustandes vollständig macht? So auch in folgender Stelle f):

Mein Weilen greift zu sehr mich an. Ich sinke
Beynahe vor dir. Ich würde, säumt' ich länger,
Vor deinen Augen sterben.

Salomo.

Woher kömmt es denn, daß in der Poesie die berühmtesten Beyspiele der Nachahmung solche sind, die bloße Beschreibungen enthalten?

Wenn wir die Bewegungen äusserer Gegenstände durch ihre verschiedenen Abänderungen nachahmen, als Leichtigkeit, Schwere, Geschwindigkeit g), Langsamkeit, Stärke,

f) Exhausted, spiritless, afflicted, fall'n.
MILTON's *Samson Agonistes.*

g) Ein neuerer Kunstrichter ist der Meynung, daß der Alexandriner am schicklichsten sey, die Geschwindigkeit auszudrücken, weil er die Handlung, einen

Schwäche, und dergleichen; so wird das Verdienst der Nachahmung durch eine völlige Vergleichung mit einem bekannten und bestimmten Gegenstande erhalten. Es würde eben dasselbe seyn, in Ansehung unsrer Leidenschaften, als Bewegungen der Seele betrachtet, wenn diese Bewegungen von der Art wären, daß man sie auf empfindliche und bestimmte Bilder zurückführen könnte. In diesem Falle also beurtheilen wir die Nachahmung nicht, wie in jenem, nach einer völligen Vergleichung, sondern nach einem augenblicklichen Gefühle, mit dem hinzu kommenden Unterschiede,

langen Raum in kurzer Zeit zu durchlaufen, sehr natürlich vorstelle. Heißt dieß so viel, daß wir den langen Raum des Alexandriners in eben so kurzer Zeit durchlaufen, als den kürzern Raum eines fünffüßigen Verses? Das kann nicht seyn. Denn, wenn man eine gleiche Geschwindigkeit der Sylben annimmt, die in jedem gebraucht werden, so muß ihr beyderseitiger Zeitraum allzeit in dem Verhältnisse von zwölf zu zehn stehen. Die Zeile, die man so oft als ein Beyspiel der Geschwindigkeit angeführt hat, setzt die Sache am besten ins Licht:

Αυτις ἐπειτα πεδονδε κυλινδετο λαας ἀναιδης.

Woher die Geschwindigkeit dieses Verses? Rührt sie nicht daher, weil wir einen Vers von siebzehn Sylben in derselben Zeit, wie einen Vers von dreyzehn Sylben durchlaufen? Allein unser Alexandriner kann niemals aus mehr oder weniger Sylben, als aus siebzehn bestehen. Die Folge daraus ist offenbar.

daß wir die Nachahmung desto weniger merken, je mehr uns ihre Wirkungen hinreissen. Denn wenn es dem Dichter glückt, die Triebfedern der Leidenschaft zu rühren; so folgen unsre Lebensgeister dem Eindrucke, und gerathen in eben die Bewegung, welche die Empfindung mit sich führt. Indem wir also unter dem vereinigten Einflusse der natürlichen Bewegung der Leidenschaft, und der künstlichen Bewegung des Verses sind; so verlieren wir die Nachahmung in Ansehung der Simplicität der Vereinigung, und der Stärke der Wirkung aus den Augen. Allein bey einer blossen Beschreibung verhält es sich nicht so. Hier ist die Nachahmung offenbar, und hier kann keine Schönheit ohne Offenbarung der Kunst statt finden. Kurz, wo die Leidenschaft mit im Spiele ist, da wird eine Zusammenstimmung des Schalls und der Bewegung gleichsam die angeborne und eigenthümliche Sprache dieser Leidenschaft; und unsre Achtlosigkeit auf die Kunst, die bey dergleichen Gelegenheiten angewandt seyn kann, steht damit keinesweges im Widerspruche. Sie bestätigt vielmehr alles, was wir über den Ursprung des Verses, und über die natürliche Verwandschaft zwischen Bewegung und Leidenschaft gesagt haben.

Wenn den Leidenschaften, nach den Classen, die wir von denselben gemacht haben,

ein besondrer und charakteristischer Gang des Verses eigen ist; müssen sich dann nicht ihre Eindrücke auf die Einbildungskraft erstrecken? Und wenn das ist, sollten wir daraus nicht abnehmen können, in wie fern, und unter welchen Einschränkungen die Bilder der Einbildungskraft der Ausdruck der Leidenschaft seyn können?

Gesetzt die Einbildungskraft wird durch die Bewegungen schneller und entflammter Lebensgeister erhitzt: so kann sie mit den Leidenschaften des Zorns, der Rache und denen, die diesen ähnlich sind, zugleich wirken. In jedem solchen Fall muß das Bild mit dem Hauptgegenstande, der die Bewegung veranlaßt, übereinstimmen; es müßte daher kühn, abgebrochen und entscheidend seyn, damit es nicht das Ansehen habe, als ob die Phantasie sich bey ihren eignen Wirkungen verweile.

Die Einbildungskraft kann durch Bewegungen von einer gewissen Ausbreitung erregt werden; daher ihre Uebereinstimmung mit dem Stolze, der Bewunderung und Nacheiferung. Da aber diese Leidenschaften und ihre Bewegungen natürlicherweise einen Hang haben, grösser zu werden; so folgt, daß die hier gebrauchten Bilder ausgeführt und erweitert werden können. In diesem Falle verhält es sich also ganz anders, als in jenem; und eine fortge-

setzte Aeusserung der Einbildungskraft ist der Natur des Affekts gemäß.

Wenn die Einbildungskraft auf eine gleiche Art mit den Lebensgeistern erhitzt oder erregt werden kann; muß sie denn nicht auch zugleich mit ihnen ruhig und matt werden? Wie kann also die Sprache der Phantasie ein Ausdruck der Traurigkeit oder der Niedergeschlagenheit seyn? Die Vibrationen schlaf gewordner Nerven können sonst nichts, als ihre eigne Mattigkeit mittheilen. Wir werden daher allemal finden, daß bey einer Gemüthsfassung, die unsern Geist niederschlägt, unser Zweck nur dahin geht, unser Gefühl auszudrücken, und nicht, es zu beschreiben.

Von dieser Art, dünkt mich, müssen die Gesetze der Natur in Ansehung des Einflusses seyn, welchen die Leidenschaft auf die Phantasie hat. Indeß will ich keinesweges eine genaue Beobachtung derselben anrathen. Es wäre eine vergebliche und unüberlegte Bemühung, wenn man den Flug der Einbildungskraft der Lenkung einer zu strengen Philosophie unterwerfen wollte. Es geht hier, so wie bey andern Dingen; die Natur scheint mit unserm Verstande zu spielen, und legt ihre Gesetze bey Seite, um mit ihren Schöpfungen zu gaukeln.

Auszug
aus
des Verfassers
Anmerkungen
über
die Schönheiten der Poesie.

Then Criticism the Muse's Handmaid prov'd,
To dress her Charms, and make her more belov'd.

Essay on Criticism.

Es ist unstreitig, daß die reimlosen Verse sich besser für das Genie der Poesie, und zu dem Wesen des guten Ausdrucks überhaupt schicken, als der Reim; besonders wenn man den Mißbrauch desselben so weit treibt, daß wir mehr auf den Schall, als auf den Sinn sehen, oder wenn man die Stärke und Schönheit des Ausdrucks einem unbedeutenden Geklingel aufopfert. **Dryden** sagt irgendwo von dem Reime: „Was er an Anmuth hinzuthut, „das nimmt er dem Inhalte; und man kann „sagen, daß derjenige gewinnt, der durch ihn „am wenigsten verliert.„

Freylich hat der Reim allemal viel Annehmlichkeit; vielleicht hat er aber dieselbe bloß der Gewalt der Gewohnheit zu danken. Wäre in der Natur des Reims selbst eine wahre Anmuth, so wäre es nicht wahrscheinlich, daß die Alten diesen Vortheil übersehen haben sollten; und es würde nicht unwissenden Mönchen aufbehalten worden seyn, den Reim berühmt zu singen. Doch dieß sind nur allgemeine Anmerkungen. Um die Sache gründlich zu entscheiden, müssen wir eine besondre Untersuchung über die Schönheit der Versifikation anstellen, und nach derselben den Werth seiner verschiednen Arten bestimmen.

In verliebten Gedichten kann man indeß dem Reime seine Stelle gönnen; ein Getändel vertritt da oft die Stelle der Empfindung; auch sind die Reime bey den Unterhandlungen der Liebe schon einmal so natürlich geworden, daß Shakespear sie mit Armbändern, Ringen und Zuckerwerk in Eine Klasse setzt a). Eben so kann man ihn der komischen Epopee lassen, denn hier scheint er die Lustigkeit der Ideen zu heben.

Der einzige Zweck der Versifikation ist der Wohlklang. Um recht zu wissen, was man hierunter eigentlich zu verstehen hat, müssen wir denselben in zwo Arten theilen. Die erste besteht überhaupt in einem Flusse des Verses, welcher dem Gehöre sehr schmeichelt, allein von dem Inhalte gar nicht abhängt; die zweyte darin, daß man den Schall oder das Sylbenmaaß des Verses so einrichtet, daß er mit dem Gedanken übereinstimmt, und demselben gleichsam zur Begleitung dient. Die erstere

a) — — My gracious Duke,
This man has witch'd the bosom of my child:
Thou, thou, Lysander, thou hast giv'n her *rhymes*,
And stol'n th'impression of her fantasie
With bracelets of thy hair, rings, gawds, conceits,
Knacks, trifles, nosegays, sweetmeats, messengers
Of strong prevailment in unharden'd youth.

SHAKESPEAR. *Midsummer-Night Dream.*

Art könnte man eine Harmonie der Worte; die letztere eine Harmonie der Empfindung nennen. Wenn wir den Fluß des Verses bloß als Musik ansehen, so ist ohne Zweifel Mannichfaltigkeit eben so nothwendig dabey, als Anmuth b); und eine beständige Wiederholung eben derselben Gänge muß in der Poesie eben so ermüdend seyn, als sie in der Musik seyn würde. Dergleichen Einförmigkeit findet man häufig in **Popens** Versen, von denen achtzehn unter zwanzig die Pausen auf der vierten und letzten oder auf der fünften und letzten Sylbe haben, und beynahe ohne Ausnahme die Periode in zwo gleiche Zeilen getheilt, und durch den Reim gleichsam ein Couplet wird. Daraus entsteht allemal eine unangenehme Monotonie c). Die Ursache davon ist offenbar. Die gewöhnliche Jambische Versart besteht aus zehn Sylben oder fünf Füssen; wenn die Pause auf die vierte Sylbe fällt, so wer-

b) Και ἐςι λεξις κρατιςη πασων, ἥτις ἀν ἔχοι πλειςας ἀναπαυλας τε και μεταβολας ἁρμονιας – ῥυθμοι τε ἀλλοτε ἀλλοι, και τασεις φωνης ἁι καλȣμεναι προσωδιαι διαφοροι, κλεπτȣσαι τῃ ποικιλιᾳ τον κορον.

DIONYS. HALIC. *de Struct. Orat.*

c) Διαναπαυειν τε και ταυτοτητα φημι δειν, μεταβολας ἐυχαιρȣς ἐισφεροντα. Και γαρ ἡ μεταβολη παντος ἐργȣ χρημα ἡδυ.

DION. HALIC. *de Struct. Orat.* Sect. 12.

den wir finden, daß wir die sechs letztern in eben der Zeit, wie die vier ersten aussprechen; und so wird das Couplet nicht nur in zwo gleiche Zeilen, sondern auch jede Zeile, in Ansehung der Zeit, in zween gleiche Theile getheilt z. B.

Das fühlt kein Sinn | von wilder Lust entbrannt,
Nicht, dessen Herz | um Gold zu Kaufe stand.
Kästner.

Fällt die Pause auf die fünfte Sylbe so wird der Vers mit einer mechanischen Genauigkeit getheilt; z. E.

Der siebzig tausend | schlug von Dan herauf.

Pope sagt in einem Briefe an **Walsh**, da er von dieser Gattung des Jambischen Sylbenmaßes spricht: „Es hat den Ruhepunkt „auf der vierten, fünften, oder sechsten Sylbe. Bey denselben ruht das Ohr aus; und „auf einer überlegten Abwechselung und einer „guten Wahl des schicklichen Ruhepunkts beruht „die Mannichfaltigkeit der Versifikation.“ Er gedenkt hier des zweyten Ruhepunkts nicht, welcher allemal auf das letzte Wort einer jeden Zeile trifft, und durch den Reim sehr stark angedeutet wird. Allein von dem Gleichgewichte dieser beyden Ruhepunkte hängt die Mono-

tonie des Verses ab. Dieß Gleichgewicht aber entsteht durch die gleiche Eintheilung der Zeile in Absicht auf die Zeit oder Währung der Aussprache. — In reimlosen Versen laufen die Zeilen oft in einander, und so fällt der zweyte Ruhepunkt und das Gleichgewicht weg, welches aus der gleichen Theilung jeder Zeile entsteht. Man verändert überhaupt den Ruhepunkt nach Gefallen, und erhält dadurch Gelegenheit zu einer Mannichfaltigkeit ohne Gränzen. Man nehme folgende Zeilen zum Beyspiele:

Sarja.

Er kömmt noch nicht. | So sehr vergaß er mich?

Chalkol.

(Er fürchtet dich zu sehn, weil du bey Nathan warst.)

Er wird noch länger säumen. | Bald begleiten
Die Königinnen | zum Altar die Knaben.
Drum gebet eilend Rath: | obs möglich sey,
Ihn wenigstens | von dieses Festes Blute
Zu retten. | Wichtig ists der Nationen
Geschick zu wägen, | u. s. f.

Klopstock.

Man kann also mit Recht behaupten, daß der Gebrauch der Reime die erste Ursache gewe-

sen sey, die poetische Harmonie in solche enge Gränzen einzuschließen d).

Ein andrer Vorzug, welchen der reimlose Vers vor dem gereimten voraus hat, besteht darinn, daß der Dichter in jenem, eben wegen der mehr abwechselnden Ruhepunkte, im Stande ist, mit einer fast prosaischen Schwäche des Verses anzuheben, hernach stufenweise zu steigen, und endlich, gleich einer Orgel, in die stärkste Harmonie der Töne auszubrechen. In den gereimten Versen hingegen hat, wegen der Gleichförmigkeit ihres Flusses, eine jede Empfindung, sie sey von welcher Art sie wolle, für das Ohr, und folglich auch für unsre Aufmerksamkeit, eine gleich starke Empfehlung.

Was **Pope** von den Gedanken sagt, läßt sich in dieser Absicht auf den verschiednen Ton der Verse anwenden. Er sagt: „Jedem Theile eine Erhöhung zu geben, würde unförmlich seyn; einige Theile müssen niedriger seyn, als die andern; und nichts sieht lächerlicher aus, als ein Werk, in welchem die Gedanken, so sehr sie für sich verschieden sind, alle von gleichem Schlage zu seyn scheinen.“

d) Ἀλλα καιπερ ἡδεως και μεγαλοπρεπως πολλα συνθεντες οἱ ἀνδρες ὗτοι, περι τας μεταβολας και την ποικιλιαν ὐ πανυ ἐντυχυσιν.

DION. HAL. *de Struct. Orat.*

Von allen Gattungen der Versifikation haben das Lateinische Distichon und das neuere Couplet, das aus zween gereimten Versen besteht, die größte Einförmigkeit. Beyde haben eine starke epigrammatische Wendung, und sind dazu gemacht, in eine Spitze oder Pointe zuzulaufen; am angenehmsten aber wird der gereimte Vers durch die Antithese, und die Kunst des Versifikateurs ist vollkommen, wenn die Mishelligkeit der Begriffe mit der Einstimmung der Töne in Verhältnisse steht. Aber bey dem allen haben diese Versarten nichts freyes, nichts anhaltendes. Gleich dem Umrisse eines Schülers in der Zeichenkunst sind sie abgesetzt und unterbrochen; allein der freye Lauf des Pinsels ist die Manier eines Meisters in seiner Kunst.

Es gehört freylich nicht eigentlich hieher; ich muß aber doch hier einer Schönheit gedenken, die in reimlosen Versen natürlicher Weise statt findet, die sich aber mit dem regelmäßigen Gange zweener gereimter Verse fast gar nicht verträgt. Ich meyne jene schnellen Abbrechungen oder Uebergänge des Verses, welche die Leidenschaften so stark charakterisiren, und eine Empfindung in das Innerste des Lesers gleichsam hinein schiessen:

Noch heute gebiets dem Hohenpriester, Nathan,
Soll Arons Posaun' um diese Bilder

Erschallen, drauf — — Ach Nathan! schnell, gleich itzt
Erinnr' ich mich, wie schreckst du mich, Erinnrung!
Wie schreckst du mich! Du weißt es, Nathan, auch,
Du warst bey uns, da, als mein Vater Israel
Versammelt hatte, da er mit den Aeltesten
Vom Bau des Tempels Gottes sprach; ich seh,
Ich höre David noch; u. s. f.

Die pathetische Rede der **Dido** im vierten Buche der **Aeneide** giebt einige schöne Beyspiele von der Stärke, welche eine Empfindung durch diese schnellen Unterbrechungen und Uebergänge erhalten kann:

Scilicet is superis labor est! ea cura quietos
Sollicitat! Neque te teneo, neque dicta refello.
I, sequere Italiam ventis, pete regna per undas;
Spero equidem mediis, si quid pia numina possunt,
Supplicia hausurum scopulis, ac nomine Dido
Sæpe vocaturum.

Hiezu kömmt nun noch endlich, daß der Dichter, wenn er seinen Gedanken schon völlig ausgedrückt hat, oftmals durch die Nothwendigkeit eines Reims bewogen wird, die

Wirkung desselben durch den Zusatz eines unnöthigen Umstandes zu schwächen. Eben so unterbricht der Reim oft die Folgen der Ideen, und verdunkelt das Bild, oder überladet dasselbe. —

Wir kommen auf die zweyte Art des poetischen Wohlklanges, auf die Harmonie der Empfindung. Unter den Englischen Dichtern ist keiner in derselben glücklicher gewesen, als Shakespear. Er hat viele Stellen e), in

e) Das erste Beyspiel, welches der Verf. aus diesem Dichter anführt, ist die berühmte Anrede Königs John an den Hubert, da er ihm seine Absichten auf Arthurs Leben zuerst eröffnet:

Hubert.

I am much bounden to your majesty.

K. John.

Good friend, thou hast no cause to say so yet;
But thou shalt have; and creep time ne'er so slow,
Yet it shall come for me to do thee good.
I had a thing to say — — but let it go;
The Sun is in the heaven, and the proud day
Attended with the pleasures of the World,
Is all too wanton, and too full of gawds,
To give me audience. „If the midnight bell
Did, with his iron tongue and brazen mouth
Sound on unto the drowsy race of night;
If this same were a church-yard where we stand,
And thou possessed with a thousand wrongs;
Or if that surly spirit, Melancholy,

welchen der Schall, oder vielmehr der Gang des Verses f) mit dem Gedanken, welchen er enthält, auf das genaueste zusammenstimmt. Man pflegt dieß gemeiniglich mehr für Zufall als für Kunst und Absicht zu halten. Wenn jemand von irgend einer Leidenschaft sehr gerührt ist, und sich in Worten ausdrückt, deren natürliche Töne mit seinen Gedanken übereinstimmen, so kann das vielleicht von unge-

Had bak'd thy blood, and made it heavy-thick,
Which else runs tickling up and down the veins, *etc.*

f) Die griechischen Kunstrichter bemerkten diesen Unterschied sehr genau. So sagt Aristoteles: Λεγω δε ἡδυσμενον μεν λογον, ταυ ἐχοντα ῥυθμον και ἁρμονιαν και μελος. — Durch ῥυθμος verstand er das Sylbenmaaß oder den Gang des Verses; durch μελος die Annehmlichkeit des Schalls; und durch ἁρμονια die Uebereinstimmung einer von denselben, oder beyder zusammen mit dem Gedanken. Dacier verstand diesen Unterschied nicht, und begieng darüber einen sonderbaren Irrthum. Denn er glaubt, Aristoteles verstehe durch ῥυθμος und μελος den Tanz und die Musik, welche gemeiniglich die griechischen Schauspiele begleiteten. Allein ich kann nicht begreiffen, wie weder Tanzen noch Pfeifen als ein wesentlicher Theil der Versifikation konnte angesehen werden — λογον, τον ἐχοντα ῥυθμον, etc. — besonders, da, wie uns eben dieser Kunstrichter sagt, der Tanz und die Musik am Schluß der Akte erst ihren Anfang nahmen.

fähr kommen. Allein, wenn wir eben diese Uebereinstimmung bey einem Dichter entdecken, so ist es sehr wahrscheinlich, zu glauben, daß es aus Absicht geschehen ist. Denn so, wie er Zeit hat, seine Bilder und Gedanken zu wählen, so hat er auch Zeit, den Gang seines Sylbenmaaßes nach der Beschaffenheit derjenigen Vorstellungen einzurichten, welche er ausdrücken will. Diejenigen Philosophen, welche behauptet haben, alle Schönheiten in der Natur wären von ungefähr entstanden, würden vermuthlich nicht damit zufrieden gewesen seyn, wenn man die Schönheiten in ihren Schriften mit darunter begriffen hätte. Wenn wir in Ansehung **Shakespears** der gemeinen Meynung folgen wollten, so müßten wir glauben, er habe bloß mit dem Pinsel auf die Leinwand gestrichen, und sogleich seine Gemählde hervorgebracht; oder er sey, gleich der Sibylle beym **Virgil**, bloß auf eine Zeitlang das Werkzeug gewesen, die Eingebungen eines höhern Wesens zu überliefern. Allein seine Schönheiten scheinen ganz zufällig zu seyn, wenn sie gerade sehr künstlich sind; denn der Mechanismus seiner Verse, so sorgfältig er ihn auch zu der gehörigen Wirkung eingerichtet hat g), ist doch

g) Yet must I not give nature all: thy art,
My gentle Shakespear, must enjoy a part,
For tho' the Poet's matter nature be,

dem Temperamente der redenden Person und der Beschaffenheit des Sujets so gemäß eingerichtet, daß wir die Kunst dabey übersehen; und so geht er unbemerkt vorbey, wie der zufällige Fluß einer unstudirten Beredsamkeit h). — — Selbst **Garricks** Stimme kann **Shakespears** Verse nicht verschönern; es ist schon kein geringes Lob, daß er ihnen Genüge thun kann. Wenn solche Verse, deren Gang völlig verschieden ist, und mit einander contrastirt, plötzlich und in einem Athem auf einander folgen, so, daß wir die Uebergänge unmittelbar fühlen; alsdann haben die verschiednen einzelnen Theile nicht nur die innern Schönheiten der musikalischen Nachahmung, sondern auch zugleich einen gegenseitigen Vortheil, in so fern man eins mit dem andern vergleicht; und dieß kann man gewissermaßen

His art doth give the fashion; and that he
Who casts to write a *living line*, must sweat
(Such as thine are) and strike the second heat
Upon the Muses anvile

BEN JOHNSON. To the Memory of Mr. *Will. Shakespear.*

h) Der Verfasser führt hier viele Beyspiele aus dem Shakespear an, die zu Beweisen seiner Kunst dienen, den Gang des Verses und die Verbindung der Ausdrücke der Beschaffenheit des Inhalts gemäß einzurichten; die aber im Originale gelesen werden müssen.

das Helldunkle der Harmonie nennen. Man pflegt dem Shakespear diese Art von Schönheiten nicht sehr anzurechnen. Die Ursache davon ist vielleicht, weil wir leichter die Kunst in der Verbindung der Töne bemerken können, wenn wir von den Gedanken nicht sehr gerührt sind. Es geht bey einer schönen Poesie wie bey einem vortrefflichen Gemählde; die feinen und zarten Pinselstriche verlieren sich in die allgemeine Wirkung desselben. Shakespear selbst hatte bey seiner Versifikation nichts weiter zur Absicht, als daß sie eine abgemessene oder musikalische Prose seyn sollte i); ausser,

i) Shakespears Verse haben überhaupt den leichten prosaischen Fluß des Jamben; bey ausserordentlicher Gelegenheit heben sie sich zu der Würde und Harmonie des Hexameters. Dadurch erhielt er einen grossen Vortheil vor den Griechischen Trauerspieldichtern, die an den Jamben gebunden waren, und vor den Französischen, die wegen der Regelmäßigkeit des gereimten Couplets ihren Versen keinen prosaischen Gang zu geben im Stande sind. Daß Shakespears Versifikation der Natur gemäß ist, kann durch eine Stelle im Aristoteles bewiesen werden, welcher die Anmerkung macht, daß sich das Jambische Sylbenmaaß für das Genie des Trauerspiels am besten schickt, weil es dem gewöhnlichen Gespräche am nächsten kömmt, und darauf hinzusetzt:

Λεξεως δε γενομενης, αυτη ἡ φυσις το οικειον μετρον ευρε. μαλιςα γαρ λεκτικον των μετρων το ιαμβειον εςι.

wenn er sich in seiner Materie hob, oder einen Gedanken vor andern hervorstechend machen wollte. In diesem Falle läßt sich allemal der Einfluß seines Gefühls in den Bau seiner Verse wahrnehmen; und man wird finden, daß dieselben Regelmäßigkeit und Harmonie in dem Maaße haben, nach dem die Wirkungen davon ihn intereßirten. Es wäre dem Genie und dem Charakter dieses Dichters nichts widersprechender gewesen, als eine beständige Gleichheit der Versifikation; und man bemerkt es sogar deutlich, daß er oft sorgfältig darauf gesehen hat, dieselbe zu vermeiden. Eben dieß ist beym **Milton** sichtbar, der sich zuweilen zu einer prosaischen Nachläßigkeit herabläßt, bloß um die Monotonie zu unterbrechen, und oftmals lieber das Sylbenmaaß und dessen Wohlklang hintansetzt, ehe er das Ohr ermüden will. Dieß rechtfertigt ihn gegen diejenigen Kunstrichter, welche seinen Versen den Vorwurf machen, daß sie zuweilen matt und ungleich wären.

Es giebt noch eine andre Art des poetischen Wohlklangs, nämlich die Nachahmung

σημειον δε τυτυ· πλειςα γαρ ιαμβεια λεγομεν ἐν τῃ διαλεκτῳ τῃ προς ἀλληλοις· ἑξαμετρα δε ὀλιγακις, και ἐκβαινοντες της λεικτικης ἁρμονιας.

ARISTOT. *Poet*. Cap. IV.

der Begriffe durch den Schall der Worte, die aber sehr oft ins Lächerliche fällt. Die Regel der Kritik:

Es sey der Ton des Sinnes Wiederhall,

muß nicht so buchstäblich verstanden werden. Die Töne sollten freylich allemal mit dem Sinne der Worte übereinstimmen; aber sie müssen denselben begleiten, nicht nachäffen. So, wie die Bewegungen eines geschickten Tänzers durch die Musik regiert werden, so sollte auch die Musik des Verses sich nach dem Gedanken richten. Allein die Natur der Sprache erlaubt in diesem letztern Falle keine beständige Uebereinstimmung. Indessen, wenn wir gleich nicht so oft, als wir wünschen, unsre Töne mit dem Inhalte übereinstimmend machen können; so sollten wir dieselben doch nie demselben zuwider laufen lassen.

Es läßt sich keine Regel darüber geben, wie weit man in dieser Art der Nachahmung gehen darf; bloß durch Beyspiele kann man sich davon unterrichten, und es ist eine Sache, die so wie viele andre Schönheiten in der Poesie, bloß durch ein glückliches Gefühl bestimmt werden muß. Die Vollkommenheit einer solchen Harmonie besteht indeß darinn, daß sie ganz zufällig, nicht ängstlich gesucht, scheinen muß; und das ist bloß alsdann möglich, wenn die Wörter so glücklich gewählt, und die Töne

mit dem Begriffe so genau verbunden sind, daß sie alle aus Einer und derselben Bewegung der Seele zu entspringen scheinen. Kömmt nun hiezu noch, daß der Begriff selbst schön ist, so besteht hierinn nicht bloß ein Theil der guten Schreibart, sondern vielleicht die ganze gute Schreibart zusammengenommen.

Wir haben hier den Gesichtspunkt, aus welchem wir unsre ganze Materie übersehen können. Wir fiengen damit an, daß wir die Harmonie bloß als eine Sache ansahen, die an das Gehör gerichtet ist; hernach zeigten wir ihre Verwandschaft mit dem Gedanken, und folglich auch mit der Einbildungskraft. Die einfachste Wahrheit gefällt ihrer eignen Natur wegen; allein dieß Vergnügen kann nicht zu sehr erhöht werden. Die Stärke und Ueberraschung der Phantasie und der Bilder, die Schönheit des Ausdrucks, die mannichfaltigen Töne der Harmonie zielen alle zu diesem Zwecke ab. Die Poesie ist das für die Seele, was die Sonne für die Natur ist. Sie bringt ihre Schönheiten hervor, sie erwärmt, sie schmückt dieselben. Je mehr wir unsre Sprache studiren, desto mehr vervielfältigen wir die Hülfsmittel der Poesie. Von allen Mitteln, darinn weiter zu kommen, ist die Bildung und Verschönerung unsrer Versifikation das wirksamste.

Der Einfluß einer schönen Versifikation geht noch weiter. Warum wird das Auge voller Heiterkeit bey der blossen Erwähnung einer großen oder edelmüthigen Handlung? Die Seele ist darauf vorbereitet, die feinsten Eindrücke zu erhalten. Es ist die wahre Richtung und die glücklichste Wirkung der Poesie, durch die Erneuerung dieser Eindrücke die Seele in dem Zustande der Empfindlichkeit zu erhalten. Wir werden dazu gebracht, diese Eindrücke zu wiederholen, durch die angenehmen Empfindungen, von welchen sie begleitet sind. Denn die höchste Güte hat unsre sinnlichen Werkzeuge so eingerichtet, daß diejenigen Künste, welche am geschicktesten sind, unser Gefühl, und folglich auch unsre Sitten zu verfeinern, uns zu gleicher Zeit das größte Vergnügen gewähren. Es ist aber wahrscheinlich, daß alle die Kräfte, welche dieses verfeinerte Vergnügen hervorbringen, aus Einer gemeinschaftlichen Quelle entspringen; so wie es offenbar ist, daß sie alle zu Einem Zwecke abzielen. Denn sie stehen unter einander in so genauer Verwandschaft, daß wir unsere Empfindungen nur in Einer von ihnen vollkommen machen dürfen, um eine allgemeine Fähigkeit für sie alle zu erhalten. Das moralische Gefühl muß an dieser allgemeinen Verbindung in gewisser Maaße Antheil nehmen. „Die Seele,

„welche Zuschauerinn oder Hörerinn andrer „Seelen ist, kann nicht ohne Augen und Oh- „ren seyn, wenn sie die Verhältnisse unterschei- „den, den Schall verstehen, und Empfindun- „gen oder Gedanken, die ihr vorkommen, sich „deutlich machen soll. Sie fühlt das Sanfte „und Rauhe, das Angenehme und Unange- „nehme in den Gemüthsbewegungen, und fin- „det dabey ein gewisses Häßliches und Schö- „nes, etwas Harmonisches und Mißtönendes, „eben so wirklich und sicher, als man es irgend „in musikalischen Tönen oder in den äussern Ge- „stalten und Vorstellungen solcher Dinge, die „in die Sinne fallen, finden kann" k).

k) SHAFTSBURY'S CHARACTERISTICKS, *Inquiry concerning Virtue.*

Auszug
des zweyten Gesprächs.

Geschmack und Genie sind zwo sehr verschiedne Fähigkeiten der Seele, über die wir hier nur bloß in Rücksicht auf die Poesie einige Betrachtungen anstellen wollen.

Der Dichter erläutert einen Gegenstand durch die Vergleichung desselben mit einem andern; er entdeckt ein richtiges und schönes Verhältniß zwischen beyden; dieß ist Genie. Sein Leser fühlt den Werth dieser Erfindung in seinem ganzen Umfange; dieß ist Geschmack. Man sieht leicht, daß es ein großer Unterschied seyn muß, eine Schönheit zu empfinden, die für uns entdeckt ist, und diese Entdeckung selbst zu machen. Daher lehrt uns die Erfahrung, daß ein Mann von schneller Empfindung, zugleich von langsamer Erfindungskraft, und ein lebhafter Leser ein schläfriger Dichter seyn kann.

Man pflegt seine eignen Talente gemeiniglich nicht recht zu kennen; und es ist daher kein Wunder, daß viele Leute an sich selbst das für Genie halten, was nur Empfindlichkeit ist. In diesem Irrthume werden wir durch die Eitelkeit der Ausleger und Kunstrichter bestärkt, welche uns beständig einbilden wollen, daß sie

in gewissem Grade an der Göttlichkeit Theil nehmen, welche sie ihren Dichtern beylegen. Selbst Cicero machte diesen Anspruch, wiewohl er selbst die stärkste Ausnahme davon war l). Der beste Kunstrichter, bloß als Kunstrichter genommen, ist bloß ein Untergeordneter, gleichsam ein Planet seines Originals; er thut nichts weiter, als daß er dasjenige Licht auffaßt und zurückwirft, wovon sein Dichter die Quelle ist.

Um sich vom **Genie** einen deutlichen Begriff zu machen, muß man die Wirkungen desselben untersuchen. Es ist eine unterscheidende Eigenschaft des Genies, daß es überrascht, entweder durch Originalschönheit, oder durch Größe in den Gedanken. Dieß sind die vornehmsten Triebfedern; allein es giebt andre, welche jenen untergeordnet sind. Denn ein Genie wird die gemeinsten Gedanken, das gewöhnlichste Bild so einzukleiden wissen, daß sie einen unerwarteten Eindruck machen, und dadurch, wenigstens dem Anscheine nach, wo nicht wirklich, original werden. Der Erfolg ist derselbe, wir werden überrascht. Jede

l) Quorum omnium interpretes, ut Grammatici poetarum, proxime ad eorum, quos interpretantur, divinationem videntur accedere. etc.

Cic. de Divin. L. I.

Wirkung von dieser Art hat einen Grad von Neuheit, folglich auch von Erfindung an sich.

Vielleicht hält man aber die Ueberraschung eher für eine Wirkung des Witzes, als des Genies. Um zu sehen, ob dieß wirklich so ist, müssen wir den Unterschied zwischen beyden festsetzen. Dieser hängt, wie mich dünkt, von den verschiednen Graden unseres Scharfsinns ab, und von der Natur unsrer Empfindungen. Ein witziger Kopf hat eine eingeschränkte Einsicht in das Verhältniß der Begriffe. Von denjenigen, welche er sieht, räth ihm sein Gefühl die sonderbarsten, nicht die schönsten, zu wählen. Er wirkt auf uns bloß durch Ueberraschnng; allein der Mann von Genie überrascht uns durch ausnehmende Schönheiten.

Hieraus folgt, daß ein Genie, sobald es will, auch ein witziger Kopf seyn kann. Wer hat mehr Witz als Shakespear? Es giebt freylich Genies, denen der Witz nicht glücken will; allein das kömmt von dem Einflusse einer bessern Gewohnheit. Sie sind nämlich gewohnt, Begriffe nach ihren Schönheiten zu verbinden, und übersehen daher die kleinen Punkte der Aehnlichkeit bey denen, die einander völlig entgegen gesetzt sind, oder des Unterschiedes bey solchen, die ganz genau mit einander verbunden sind. So wie also das Wortspiel nur eine kurzsichtige Weisheit ist, so

könnte man den Witz das kurze Gesicht des Genies nennen. Ich brauche hier diese beyden Wörter in dem Verstande, in welchem man sie zu nehmen pflegt, wenn man sagt, daß **Ovid** Witz, und **Virgil** Genie besitzt. Daß dieß die eigentlichste und eingeführteste Bedeutung dieser Wörter ist, sieht man daraus, daß man mich auslachen würde, wenn ich sagen wollte, **Virgil** hätte mehr Witz, als **Ovid**. Und doch würde dieß die Folge seyn, wenn man das Wort Witz in zu weitem Verstande nehmen, oder es dem Genie gleich schätzen wollte m).

Die vornehmsten Schönheiten in der Poesie entstehen aus der Stärke oder Schönheit ihrer Bilder. Es giebt unter denselben einige, welche der Poesie allein eigen sind; andre, wel-

m) Pope sagt in seinem *Essay on Criticism:*

True Wit is Nature to advantage dress'd.

„Wahrer Witz ist Natur zu ihrem Vortheile gekleidet." Gleich hernach setzt er hinzu:

For Work may have more wit than does 'em good.

„Eine Schrift kann mehr Witz haben, als ihr gut „ist." — Wenn man hier die Definition in die Stelle der Sache setzt, so wäre der Satz dieser; „Eine Schrift kann mehr Natur, zu ihrem Vortheile gekleidet, an sich haben, als ihr gut ist." Dieß ist unmöglich, und es ist offenbar, daß die Schuld daran liegt, weil der Dichter einerley Wort in zwo verschiednen Bedeutungen genommen hat.

che sie mit der Mahlerey gemein hat. Von der erstern Art sind alle die Bilder, welche sich auf Vergleichungen gründen, diese mögen nun gerade zu gemacht, oder in dem Bilde eingeschlossen seyn. Das Verdienst derselben besteht darinn, daß zween Gegenstände eine treffende Gleichheit erhalten, welche, für die gemeine Bemerkung keine anscheinende oder nothwendige Verbindung mit einander haben. Wir können daher den Werth eines Gleichnisses nach dem Grade unsrer Ueberraschung beurtheilen, welche aus einer vereinten Verwunderung über die Richtigkeit, Neuheit, und Schönheit desselben entsteht.

Zuweilen ist der Dichter so glücklich, daß er beyde Arten von Vergleichungen, die, welche gerade zu gemacht, und die, welche in dem Bilde eingeschlossen sind, und sonst Metaphern heissen, in Eins bringen kann. Er fängt damit an, daß er seinen Gegenstand durch ein direktes Gleichniß erläutert, und fährt dann fort, diese Erläuterung durch eine Metapher zu unterstützen. Dieß ist ein hoher Grad der Schönheit, den man bloß dann erhalten kann, wenn das Gleichniß so ausnehmend richtig ist, daß diejenigen Eigenschaften, welche dem geborgten Gegenstande wesentlich sind, mit der größten Schicklichkeit dem Hauptgegenstande beygelegt werden können. Man

sehe davon folgendes Beyspiel aus dem Shakespear n).

Von ihrer Liebe sprach sie nie; es nagte
Verschwiegenheit, wie in der Knosp' ein Wurm,
An ihrer Rosenwange.

Shakespears Bilder sind nicht bloß für die Einbildungskraft; sie spielen nicht bloß auf der Oberfläche eines Gegenstandes; sie dringen in das Wesen desselben ein. So, wenn Hamlets Mutter die Ausschweifungen desselben zu entschuldigen sucht o):

— — — Dieß ist nur Raserey;
Noch eine Weile wird der Anfall währen,
Dann wird er plötzlich, duldend wie die Taube,
Eh ihre goldnen Flügel sie entschleußt,
Er mit gesenktem Haupte schweigend sitzen.

Wenn der Dichter den ganzen Umfang der Natur aufgeboten und übersehen hätte, so würde er keinen schönern Kontrast der Raserey haben wählen können. Es ist das vollkom-

n) — — — She never told her love,
But let concealment, like a worm i'th'bud,
Feed on her *damask* cheek.
Twelfth Night.

o) — — — This is mere madneſs;
And thus a while the fit will work on him:
Anon, as patient as the female dove,
Ere that her golden couplets are diſclos'd,
His ſilence will ſit drooping.

menste Bild eines duldenden, unschuldigen und bescheidnen Stillschweigens, das je erfunden ist. Die Anzahl und der Grad dieser Schönheiten sind es vornämlich, wodurch sich ein Originalgenie unterscheidet. Ihm sind die Metaphern, was Jupitern der Adler, oder die Tauben der Venus waren, Zeichen seiner Göttlichkeit; die sichersten Beweise der Schönheit und Majestät.

Es ist vielen wunderbar vorgekommen, daß eine Einbildungskraft, wie Shakespears seine, die bisweilen so wild und ungehalten ist, sich in den feinern Nachahmungen der Natur durch eine unnachahmliche Schönheit und Schicklichkeit unterscheidet. Allein, wenn wir die Natur und den Fortgang der Einbildungskraft in Erwägung ziehen, so dürfen wir uns nicht wundern, daß grosse Geister diesen Ausschweifungen am meisten unterworfen sind. Der äusserste Grad der poetischen Kühnheit wird so, wie der höchste Grad der persönlichen Herzhaftigkeit, oft eine Mischung von Ausschweifung an sich haben. Hingegen wird dieß bey Leuten von geringern Talenten der Fall nicht seyn. Sie verlassen sich mehr auf die Nachahmung, als auf ihr eigenes Gefühl, und bleiben daher in einerley Gleise. Bey ihnen ist Beurtheilungskraft bloß Beobachtung der Regeln, ein Rückhalt für ihre Schwäche.

Die letzte Art von Schönheit in Bildern und Gleichnissen, wovon ich hier reden will, besteht in der Zurückführung der Metapher auf einen einzigen Punkt. Wenn uns ein Gemählde in einem einzigen Worte angegeben wird, so müssen wir in Gedanken eine ganze Reihe von Begriffen durchgehen; alsdann werden wir auf die angenehmste Art überrascht, und das Vergnügen ist vollkommen. Ein schönes Beyspiel davon findet man beym **Fletcher.** Amintor hat, um die Ursache seines Grams zu verbergen, den Schein der Fröhlichkeit angenommen. Melantius, sein Freuud, der das Geheimniß gerne von ihm herausbringen will, läßt sich dadurch nicht hintergehen p):

Such immerhin, Amintor,
Die ganze Welt, mit ihr dich selbst zu täuschen.
Es ist nicht Freundschaft, daß du deine Seele
Vor mir verbirgst; es ist dir nicht natürlich
Unthätig so zu seyn; ich sah, du standst,
Als du **versengt** wardst, mitten in der Freude.

p) You may shape, Amintor,
Causes to cozen the whole world wirhall,
And yourhelf too; but 'tis not like a friend
To hide your soul from me; 'tis not your nature
To be thus idle; I have seen you stand,
As you were *blasted*, midst of all your mirth.
MAID'S Tragedy.

Durch die Stärke oder Schönheit ihrer Anspielungen und Bilder unterscheidet sich eben der poetische Ausdruck von der blossen Versifikation. Die Musen haben, wie Johnson sagt, ihren Amboß; und ein Vers kann so lange bearbeitet werden, bis er Präcision und Wohlklang erhält; allein die Einfälle der Einbildungskraft sind schnell und treffend; sie kommen auf Einmal zur Wirklichkeit, und sind Schönheiten gleich bey ihrer Entstehung. So ist in der Sprache des Dichters die Sonne, das Auge des Himmels; der Himmel selbst, eine gestirnte Decke; ein mit feurigem Golde gestreifter Vorhang. Wenn das Herz in voller Freyheit fröhlich ist, dann ist es: „so ausgebreitet, so allgemein, als die weite Luft." Was sind die wiederholten Mühseeligkeiten des Lebens? „Die Stacheln und Pfeile des ungerechten Schicksals." Was die Eigenschaften des Schlafs? „Die Geburt von dem Leben eines jeden Tages; ein Bad der schweren Arbeit; ein Balsam verwundeter Seelen." Ist unser zartes Alter der Seuche der Laster bloß gestellt? — „Es nagt der Krebs an den Kindern des Frühlings." — Wird die Nacht angerufen, um Thaten des Schreckens und der Grausamkeit zu verbergen?

Komm, dicke Nacht,
Verhüllet in den braunsten Rauch der Hölle!

Wie jämmerlich entblößt von diesen Schönheiten sind die Werke unserer Alltagsdichter! Ihre Metaphern sind, gleich den zerstreuten Bäumen in einer Wüste, einsam und dürre. Im Shakespear sind sie lebhaft, blühend, und dicht verbreitet über jedes Stück seiner Poesie.

Bilder dieser Art gleichen den Gemählden der besten Mahler, worin zwar die Theile mehr versteckt als hervorstechend, die Ideen aber vollständig und ausgeführt sind. Beydes giebt unserm Verstande eine angenehme Uebung, indem wir in Gedanken das Gemählde fortsetzen und ausführen. So, wenn die Königinn den Hamlet überreden will, seine Trauer abzulegen q):

Guter Hamlet,
Hinweg mit deiner **nächtlich dunkeln** Farbe!

Diese Metapher scheint beym ersten Anblicke nicht weiter zu gehen, als auf die Dunkelheit von Hamlets Kleidung; allein, wenn wir dem Dichter in seinen Gedanken folgen wollen, so werden wir es auch auf die Schwermuth seiner Seele deuten müssen. Dieß erhellt aus Hamlets Antwort r):

Es ist nicht bloß mein dunkles Kleid, o Mutter,

q) Good Hamlet, cast thy *nighted* colour off.

r) 'Tis not alone my inky cloath, good mother,

Nicht der ergieb'ge Strom in meinem Auge
Allein, der mich, der Wahrheit nach, bezeichnet.

Ausser diesem Vergnügen scheint es fast, als ob wir bey dergleichen Gelegenheit eine Art von eigennütziger Freude hätten. Denn, indem wir dem Dichter in seinen Absichten nachgehen, und seiner Leitung folgen, so dünkt uns, daß wie zugleich mit ihm arbeiten; und dieser Gedanke macht uns stolz und zufrieden.

Die Bilder haben entweder die Absicht unsre Gedanken zu erläutern, oder zu vergrössern. Von der erstern Absicht ist schon genug gesagt.

Die Grösse eines Bildes fällt am meisten in die Augen, wenn es uns durch seine unmittelbare Gewalt, und mit einer schnellen Wirkung rührt: wie z. E. in der Beschreibung des Satans im verlornen Paradiese: „Er ragte unter den übrigen an Gestalt und Gebehrde „hervor, und stund da, wie ein Thurm."

Eine zweyte Art des Erhabenen besteht in dem Kunstgriffe, den Bildern eine Steigerung zu geben. Hievon ist in der Poesie vielleicht kein glücklicher Beyspiel, als in der Beschreibung der Wiederkehr Satans zur Hölle:

No, nor the fruitful river in the eye,
That can denote me truly.

s) — — Er gieng itzt, von keinem bemerket,
Durch sie hindurch, in eines Kriegers vom untersten Range
Angenommnen Gestalt, doch ward er, sie schnell zu erfreuen,
Unsichtbar unter dem Thor von diesem Plutonischen Pallast,
Und stieg so auf den Thron, der an dem obern Ende
Unter dem schimmernden Staat von einem prächtigen Himmel
Königlich stand. Er saß hier eine Weile voll Stolzes,
Und sah ungesehn rund um sich her. Sein blinkendes Haupt brach
Endlich als wie aus Wolken hervor, und seine Gestalt ward
Sternenhell.

Bey Lesung dieser Verse empfindet man eben das Vergnügen, als wenn man eine Wol-

s) — — He through the mist, unmark'd,
In show Plebeian Angel militant
Of lowest order, pass'd; and from the door
Of that Plutonian hall, invisible
Ascended his high throne, which under state
Of richest texture spread, at th'upper end
Was placed in regal lustre. Down a while
He sat, and round about him saw unseen:
At last, as from a cloud his fulgent head
And shape star-bright appear'd.

MILTON. P. L. B. X. v. 441.

ke langsam aus dem Thale aufsteigen, und nach und nach einen Schmuck des Himmels werden sieht. Nach dieser Empfindung zu urtheilen, sollte man schliessen, daß solche Bilder, die in Bewegung sind, und welche durch ihre allmähliche Zunahme unsre Sinne in Erwartung lassen, interessanter seyn müßten, als solche, die ihre Gewalt einem einzelnen Eindrucke zu danken haben, und gleich beym ersten Anblicke vollkommen sind. Wo bey einem Gegenstande keine Steigerung Statt findet, da ist dessen Einfluß auf die Seele unmittelbar bestimmt.

In dieser Anmerkung liegt der Grund, warum sich die vornehmsten Schönheiten in dem verlornen Paradiese natürlicherweise in den Beschreibungen von der Person des Satans finden mußten. Eine immerwährende und unveränderliche Herrlichkeit beschreiben, heißt, ohne Schatten mahlen; die Sonne ist erfreulicher im Untergange als in der Mittagslinie. Die göttliche Vollkommenheit, reine und englische Wesen, können keine Wolken, keinen Kontrast haben; sie sind lauter Licht. Allein ganz anders verhält sichs mit der Beschreibung der gefallenen Grösse, eines geschwächten und unterbrochenen Glanzes; eines höhern Wesens, das gesunken und gefallen ist, aber zu Zeiten sich aus seinem Falle emporhebt. Dieß ist ein so sehr poetisches Subjekt; es giebt eine solche

Reihe mannichfaltiger Bilder an die Hand, daß der Gegenstand auch noch so schädlich seyn mag; dennoch, wenn die Gefahr, wie im gegenwärtigen Falle, entfernt ist, die Einbildungskraft davon gerührt wird, alle ruhigern Betrachtungen bey Seite geschafft, und die Sinne, über die Sphäre des Nachdenkens hinweg, fortgerissen werden.

So wie die Steigerung in einem einzelnen Bilde von grosser Wirkung ist; so kann man dieselbe gleichfalls durch die Stellung oder Folge verschiedner Begriffe hervorbringen. Hievon giebt die folgende Beschreibung eines Sturms ein Beyspiel t):

Prospero.

„Hast du, o Geist, den Sturm so ausge„richtet, wie ich dir befahl?“

Ariel.

„Bis auf den kleinsten Umstand. Ich kam „an Bord des königlichen Schiffes, und setzte, „in Flammen eingehüllt, bald das Vordertheil, „bald den Bauch, das Verdeck, und jede Ca„jüte in Schrecken. Zuweilen theilt' ich mich,

t) *Prospero.*

— — — Hast thou, spirit,
Perform'd to point the tempest that I bad thee?

Ariel.

— — — To every article;
I boarded the King's ship: now on the beak,
Now in the waste, the deck, in every cabin
I flam'd amazement, Sometimes I'd divide

„und zündet' es an etlichen Orten zugleich an, „flammte in abgesonderten Klumpen Feuers „auf dem Bramsteng, den Segelstangen und „dem Bögs-Priet-Mast; dann floß ich wieder „zusammen. Jupiters Blitze selbst, die Vor„läufer fürchterlicher Donnerschläge, sind nicht „behender zu leuchten und wieder zu verschwin„den; das schmetternde Gebrüll der schweflich„ten Flammen schien den allmächtigen Ne„ptunus zu belagern, und seine kühne Wogen „zittern zu machen, ja seinen furchtbaren Drey„zack selbst zu erschüttern."

Wielands Uebersetzung.

Die Umstände in dieser Beschreibung sind auf eine so unerwartete Art zusammen gebracht, sie sind mit einer solchen Stärke und Schnelligkeit auf einander gehäuft, daß sich unsre Lebensgeister dabey in einer beständigen Eile der Ueberraschung befinden. Dieser Ungestüm giebt

And burn in many places: on the top mast,
The yards, and boltsprit, would I flame distinctly,
Than meet and join. Jove's lightnings the precursors
Of dreadful thunder-claps, more momentary
And sight out running were not; the fire and cracks
Of sulphurous roaring, the most mighty Neptune
Seem'd to besiege, and make his bold waves tremble;
Yea, his dread trident shake.

The Tempest.

nach und nach einer regelmäßigern Steigerung Raum. Wir fangen mit Erstaunen an, und hören mit Verwunderung auf. Ausserdem war es ein meisterhafter Zug des Dichters, daß er in der angeführten Stelle die Gottheit des Meers anstatt des Meers selbst setzte. Wie sehr wird der Gegenstand nicht dadurch gehoben!

Man sieht also, daß das Erhabene u) theils durch Wahl grosser Umstände, theils durch die schleunige Folge dieser Umstände hervorgebracht wird. Auf der andern Seite kann das Schöne, welches die Absicht hat, uns zu vergnügen, nicht zu entzücken, einen gleichen Vortheil aus der Folge der Gedanken ziehen, und dieß aus einem Grunde, der dem vorigen völlig entgegen gesetzt ist.

Wir können in der Folge der Töne auf einander eine völlige Uebereinstimmung mit demjenigen bemerken, was hier in Ansehung unsrer Gedanken angemerkt ist. Denn in der Musik werden wir durch plötzliche Uebergänge, durch eine heftige Wiederkehr der Eindrücke entzückt; hingegen werden wir durch eine ruhige Folge verlängerter Noten vergnügt, wobey die Sinne verweilen, und die in unser innerstes Gefühl eindringen. Die Aehnlichkeit zwischen der Poesie

u) Ὁ μεν γαρ τη εκλογη των ακρων λημματων, ὁ δε τη πυκνωσει των εκλελεγμενων.

LONGIN. Sect. X.

und Musik schränkt sich nicht bloß auf diese beyden Wirkungen ein. Wir wissen, daß in diesen beyden Künsten eine glücklich ausgeführte Steigerung eine beständige Quelle des Erhabenen ist. Und wiederum, wie die Harmonie in musikalischen Arbeiten die Folge einer wohlgewählten Verbindung und Folge der Töne ist; so giebt es auch in der Poesie eine Harmonie oder Schönheit, welche aus der natürlichsten und angenehmsten Anordnung unsrer Gedanken entsteht.

Die Schönheit der Ordnung läßt sich durch folgenden Versuch beweisen. Wollte man in der obigen Beschreibung einer nächtlichen Scene die Ordnung der einzelnen Umstände verändern, so würde man finden, daß jedweder einzelner Gedanke einen Theil seiner Stärke verlöre, und daß die allgemeine Wirkung merklich geschwächt würde. Was kann hieran anders Schuld seyn, als, weil die Ordnung der Gedanken itzt von der Art ist, daß sie der vorgestellten Sache die größte Wahrheit und Deutlichkeit giebt; so, daß die Einbildungskraft, da sie nicht aufgehalten, oder genöthigt wird, über ihren Gegenstand lange nachzudenken, jeden Eindruck, der ihr vorkömmt, leicht und geschwinde erhält? Aus diesem Grunde gefällt uns in dem allgemeinen Entwurfe, oder in der Anlage eines Subjekts diejenige Deut-

lichkeit der Ordnung, die Klarheit der Verbindung so sehr, wodurch die verschiednen einzelnen Theile aus einander zu erwachsen scheinen, und die Befriedigung des Verstandes überall mit dem Vergnügen der Einbildugskraft auf Einem Wege fortgeht.

Aus diesen Anmerkungen können wir nachstehende Folgerungen ziehen: zuerst, daß die schöne Schreibart eben so sehr von einer glücklichen Anordnung abhängt, als von der Wahl unsrer Gedanken; ferner, daß alle dergleichen fortschreitender Nachdruck oder Schönheit, als wir hier beschrieben haben, eben so, wie die Bilder, die sich auf Vergleichung gründen, der Mahlerey völlig fremd seyn müssen.

Ein Gleichniß oder eine Metapher lassen sich nicht mahlen; indeß kann man die mannichfaltigen Gemüthsbewegungen und Leidenschaften der Seele doch vorstellen, wenn man sie in Bilder kleidet, und so zu reden der Seele eine Gestalt, und Handlung giebt. Hier gehen der Mahler und Dichter Hand in Hand; und vielleicht mit einigem Vorzuge des erstern, da seine Nachahmungen der Wirklichkeit näher kommen. Indeß kann das Verdienst dieser einfachen Bilder oder Gemählde sowohl in der Poesie als Mahlerey, nicht blos in ihrer Richtigkeit bestehen; denn dieß ist nicht mehr, als was wir erwarten; es muß daher entweder

von einem ausnehmenden Grade der Schönheit, oder von einer glücklichen Wahl der Umstände herrühren. Von der erstern Art findet man ein schönes Beyspiel in der Beschreibung, welche Bellarius von dem jungen Prinzen giebt, der sein Mündel ist x.

— — — Dieser Paladour, —
Er, Cymbelin's und Englands Erbe — Gott!
Wenn ich in meinem Sessel sitz', und ihm
Die kriegerischen Thaten meiner Jugend
Erzähl'; wie fliegen seine Lebensgeister
In die Erzählung! — „Sieh, so fiel mein Feind,
So setzt' ich meinen Fuß auf seinen Hals!" — Dann fließt
Sein fürstlich Blut in seine Wang'; er schwitzt,
Spannt seine jugendlichen Nerven, setzt
In die Gebehrden meiner Rede sich.

Shakespears Cymbeline.

x) — — — This Paladour,
(The heir of Cymbeline and Britain) Jove!
When on my three-foot stool I sit, and tell
The warlike feats I've done, his spirits fly out
Into my story; say, Thus my enemy fell,
And thus I set my foot on's neck; — even then,
The princely blood flows in his cheeck, he sweats,
Strains his young nerves, and puts himself in posture,
That acts my words.

Cymbeline.

Von gleicher Schönheit, wiewohl von verschiedner Art, ist folgendes Gemählde der Liebe und der Traurigkeit. — Imogen hatte, da ihr Gemahl in die Verbannung gieng, ihren Bedienten Pisanio abgesandt, ihn an das Schiff zu begleiten; bey seiner Zurückkunft frägt sie ihn nach den Umständen der Abreise ihres Gemahls: y.

Imogen.

— — — Erst hätt' er dir so klein
Und kleiner noch, als eine Krähe werden müssen,
Eh du ihm nachzusehn ermüdet hättest.

Pisanio:

So war es auch.

Imogen.

Die Fibern meiner Augen
Hätt ich zerrissen, hätte sie gespalten,
Ihm nachzusehn. —
Gefolgt wär ich ihm, wenn er schon so klein
Wie eine Mücke, nun zuletzt in Luft

y) *Imogen.*
Thou shoud'st have made him ev'n
As little as a Crow, or less, ere left
To after - eye him.

Pisan.
Madam, so I did.

Imogen.
I would have broke mine eye - strings, crack't 'em, but
To look upon him —
Nay, follow'd him, 'till he had melted from

Verschwunden wär'; und dann hätt' ich mein
Auge
Hinweggewandt, und dann geweint.

Der Unterschied zwischen der poetischen und wirklichen Mahlerey fällt bey diesem letzten Beyspiele deutlich in die Augen. Die Umstände in dieser Beschreibung, welche dazu dienen die Schönheit des Bildes in der letzten Zeile zu erhöhen, können von dem Mahler nicht ausgedrückt werden; er kann sich eine Folge der Ideen nicht zu Nutze machen. Wenn in einigen Gegenständen, die dem Dichter und Mahler gemein sind, der letztere eingeschränkt ist; so giebt es wiederum viele, wovon er gänzlich ausgeschlossen bleibt. In dieser Absicht will ich fortfahren, die Vortheile anzuzeigen, welche die Poesie voraus hat. In den beyden zuletzt angeführten Beyspielen überrascht uns das Bild durch den Grad seiner Schönheit. Allein es giebt andre, die ihre Wirkung, wie gesagt, den glücklichen Umständen zu danken haben. Hievon dünkt mich ist die schöne Scene in dem Sturm zwischen Ferdinand und Miranda ein Beyspiel:

The ſmallneſs of a gnat, to air, and then
Have turn'd mine eye, and wept.

Cymbeline.

z) **Miranda.**

— — Liebst du mich?

Ferdinand.

O Himmel?
O Erde! seyd von diesen Worten Zeugen
Und krönt mein Thun mit glücklichem Erfolg,
Wenn ich die Wahrheit rede! — wenn ich heuchle,
So kehrt die besten meiner Wünsch' in Unglück! — Ich,
Ach über alles, was die Welt sonst hat,
Lieb', ehre, schätz' ich dich.

Miranda.

Ich Thörinn, weine
Bey dem, was mir doch Freude macht!

Die Thränen der Freude sind nicht ungewöhnlich; allein Miranda konnte wegen ihrer

z) *Miranda.*

— — — Do you love me?

Ferdinand.

O heav'n, o earth, bear witneſs to this ſound,
And crown what I profeſs with kind event,
If I ſpeak true; if hollowly, invert
What beſt is boaded me, to miſchief! I
Beyond all limit of what elſe in the world,
Do love, prize, honour you.

Miranda.

I am a fool
To weep at what I'm glad of.

The Tempeſt.

sonderbaren Erziehung keine Kenntniß von den Leidenschaften in ihrem äußersten Grade haben; sie wundert sich daher über diese anscheinende Verwirrung in ihren Empfindungen; ihre Verwunderung ist eine Triebfeder der unsrigen.

Dieß führt uns auf ein wesentliches Stück des Pathetischen, wenn nämlich eine Empfindung mit besonderm Glücke aus dem Charackter und der Veranlassung entsteht. Ein andres Beyspiel dieser Art findet man beym **Fletcher.** Melantius hört bey seiner Ankunft am Hofe, daß sein Freund Amintor diesen Morgen verheyrathet sey. Er wußte, daß er an Aspasia versprochen war; aber nicht, daß er dieselbe verlassen hatte; in diesem Augenblicke begegnet ihm Aspasia — a):

Melantius.

Sey mir gegrüßt, o Mädchen und nun Gattinn,
Aspasia, das heil'ge Band, das heute
Du knüpftest, müsse währen, bis die Hand
Des Alters einst es lös't. Gebär' Amintorn
Itzt ein Geschlecht, das nach und nach die Welt
Mit lauter Helden füllt.

a) *Melantius.*

— — — Hail, Maid and Wife,
Thou fair Aspasia! may the holy knot
That thou hast ty'd to day, last 'till the hand
Of age undo it! may'st thou bring a race
Unto Amintor, that may fill the world
Successively with soldiers!

Aspasia:

Mein hartes Schicksal
Verdient nicht Spott; denn ich war niemals stolz
So lang' es günstig war.

Sobald wir wissen, daß Aspasia in den Gedanken stand, daß der Bruder ihrer glücklichen Nebenbuhlerinn ihrer spotten wollte, so wird ihre Antwort, und die Empfindung in derselben so rührend, daß unsre Herzen schmelzen, und unsre Augen sogleich voller Thränen stehen müssen.

Die Gleichförmigkeit unsrer Empfindungen bey ähnlichen Motiven ist zwar die Grundlage des Pathetischen; indeß bringt es zu gleicher Zeit natürlicherweise eine Gleichgültigkeit gegen alle solche Andeutungen der Leidenschaft hervor, die allgemein und gewöhnlich sind.

Es ist daher die Pflicht des Dichters, diesen allgemeinen Empfindungen einen gewissen unerwarteten Vorzug zu geben; entweder durch eine glückliche Wahl der Vorfälle, wodurch sie veranlaßt werden, oder durch etwas Besonders in der Situation und dem Character der lei-

Aspasia.

My hard fortunes
Deserve no scorn; for I was never proud
When they were good.

MAID'S *Tragedy.*

benden Personen. Wir haben daran ein treffendes Beyspiel in der Scene, wo die Tochter des Königs Lear in ihn dringt, die Zahl seiner Bedienten einzuschränken b:

Regan.

— — Wennn du zu mir kömmst,
(Denn itzt erkenn' ich die Gefahr) so rath' ich
Nur fünf und zwanzig mitzubringen; mehrern
Geb' ich nicht Platz, geb' ich nicht Unterhalt.

Lear.

Ich gab dir alles!

Die Undankbarkeit einer Tochter, die der Großmuth ihres Vaters alles zu danken hatte, mußte natürlicherweise einen Verweis dieser Art hervorbringen; allein dieser Verweis erhält noch einen Zusatz von Zärtlichkeit durch Lears heftigen Character, und die für ihn so drückenden Umstände in der Aufführung seiner Kinder.

Wenn das Pathetische, wie aus diesen Beyspielen zu folgen scheint, seine Wirkung der Gelegenheit zu danken hat, wodurch es veranlaßt wird: so kann man eben das zum Theil von

b) *Regan.*

— — — If you come to me,
(For now I spy a danger) I intreat you,
To bring but five and twenty; to no more
Will I give place or notice. —

Lear.

I gave you all.

dem Erhabenen behaupten. Ich sage, zum Theil; denn wiewohl grosse Gesinnungen in einem Schauspiele, eben so wie das Pathetische, eine besondre und eigenthümliche Schönheit der glücklichen Anwendung zu verdanken haben müssen; so ist doch dabey der Unterschied, daß eine pathetische Gesinnung, unabhängig von der Gelegenheit genommen, wodurch sie veranlaßt wurde, ihre pathetische Stärke verliert. Hingegen, wenn eine erhabne Gesinnung in eben dem Lichte betrachtet wird, so verliert sie zwar den Vortheil, den sie von ihrer glücklichen Anwendung erhielt; allein sie behält doch ihre innere Grösse. Dieß, denke ich, wird deutlich werden, wenn man die Antworten der Aspasia und des Königs Lear in den beyden letzten Beyspielen mit folgender Antwort vergleicht, die Guiderius dem unbesonnenen Cloten giebt, der ihn zu tödten gedroht hatte c.

Cloten.

Fürchtest du dich nicht?

Guiderius.

Die ich verehr' und fürchte, sind die Weisen;
Doch über Narren lach' ich; fürchtete sie nie.

c) *Cloten.*

Art not afraid?

Guid.

Those that I rev'rence, those I fear, the wise;
At fools I laugh, not fear them. —

Diese Gesinnung wäre bey jeder Gelegenheit edel gewesen; bey dieser ist sie zugleich glücklich angebracht und groß.

Man sieht aus diesen Anmerkungen, daß die Mannigfaltigkeit und Stärke unsrer Gesinnungen, vornämlich im Pathetischen, auf der Mannichfaltigkeit und Beschaffenheit ihre Motiven beruht. In diesem Stücke ist der Mahler außerordentlich eingeschränkt; denn unter der unendlichen Menge von Wendungen und Gedanken der Seele, die sich durch Worte ausdrücken lassen und die Triebfedern der Gesinnungen werden, giebt es sehr wenig, denen er eine Gestalt oder ein Daseyn geben kann; und seine Andeutungen besondrer und charakteristischer Empfindungen sind so schwankend und unbestimmt, daß seine Ausdrücke, so wie ihre Motiven, allgemein und gewöhnlich seyn müssen.

So wie indeß die Mahlerey in diesem Stücke unter der Poesie ist; so muß die Musik, als eine nachahmende Kunst betrachtet, der Mahlerey weit nachstehen. Denn da die Musik nicht im Stande ist die Motiven ihrer verschiednen Eindrücke an den Tag zu legen, so müssen ihre Nachahmungen der Sitten und Leidenschaften ungemein schwankend und unbestimmt seyn. So werden z. E. die zärtlichen und schmelzenden Töne, welche die Leidenschaft der Liebe

ausdrücken können, gleichfalls mit den verwandten Empfindungen des Wohlwollen, der Freundschaft, des Mitleidens, und dergleichen, einstimmig seyn. Wie wollen wir ferner die schnellen Bewegungen des Zorns von den Bewegungen des Schreckens, der Zerstreuung und aller heftigen Gemüthsbewegungen überhaupt unterscheiden? Sobald aber die Poesie mit der Musik verbunden wird, und den Grund jedes einzelnen Eindrucks angiebt, so verlieren wir nichts mehr. Wir erkennen nun die Uebereinstimmung des Tons mit dem Gedanken, und allgemeine Eindrücke werden itzt besondre Andeutungen der Sitten und Leidenschaften.

Es ist merkwürdig, daß eben die Kunstrichter, welche am Shakespear den Mangel der Einheiten so sehr tadeln, darinn gleich einig sind, daß sie den besondern Nachdruck und die eigenthümliche Schönheit der Gesinnungen erkennen, welche er ausdrückt. Allein mich dünkt, eben der Fehler, welchen sie tadeln, ist die vornehmste Quelle derjenigen Schönheiten, welche sie bewundern. Denn da der Dichter sich nicht auf eine Einheit und Einfachheit der Handlung einschränkt, — d) so schuf er Vor-

d) Aristoteles macht im IV. Cap. seiner Dichtkunst die Anmerkung, daß die ersten dramatischen Dichter in der Ausführung ihrer Fabel unregelmäßig, in den Sitten und dem Ausdrucke aber vortrefflich gewesen;

fälle, nach dem Maaße der Schnelligkeit und Lebhaftigkeit seines Genies. Daher haben seine Gesinnungen allemal einen Grund, der ungemein geschickt ist, sie hervorzubringen; und eben daher den Originalgeist, den mächtigen Nachdruck, welcher die Unwahrscheinlichkeiten der Bühne überwältigt, und das Herz dem Verstande zum Trotze, fortreißt. Ich will hiedurch unsern Dichter nicht in allen seinen Ausschweifungen rechtfertigen. Man muß gestehen, daß er oft die Nachsicht gegen sein Genie

daß die Dichter seiner Zeit hingegen in der Ausführung der Fabel vortrefflich, in den Sitten aber schwach und in dem Ausdrucke deklamatorisch waren. Unter den Sitten muß man alle die Gesinnungen verstehen, welche Zeichen des Charakters werden. Der Vortheil derselben im Trauerspiele besteht, nach dem Aristoteles, darin, daß sie uns eine Richtschnur geben, wornach wir urtheilen können, von welcher Art die Entschliessungen und Handlungen der Personen im Schauspiele seyn werden. In der Folge tadelt er die Dichter seiner Zeit, daß sie in den Sitten nicht stark genug wären. Ἁι γαρ νεων των πλειςων ἀηϑεις τραγωδιαι εισι. Dacier, sein Ausleger, macht dem Französischen Theater den nämlichen Vorwurf: Aujourd'hui dans la pluspart des pieces de nos Poetes, on ne connoit les moeurs des personnages, qu'en les voiant agir. Da beydes die Griechischen und Französischen Dichter, von welchen hier die Rede ist, strenge Beobachter der dramatischen Einheiten waren, so wird dieß ein starker Beweis für das, was oben in Ansehung dieser Sache behauptet ist.

viel zu weit getrieben hat; allein, es ist eben so gewiß, daß sich gegen die strenge Beobachtung der dramatischen Einheiten noch vieles erinnern läßt. Denn da keine einzige einfache und eingeschränkte Handlung vielerley Vorfälle an die Hand geben kann, und diese, so wie sie sind, auf einen gemeinschaftlichen Zweck abzielen müssen; so folgt nothwendig, daß eine gewisse Gleichheit und Einförmigkeit der Gesinnungen daraus entstehen muß. Was muß davon weiter die Folge seyn? Die Erzählung vertritt die Stelle der Handlung; die Schwäche in den Sitten wird durch ausgearbeitete Beschreibungen ersetzt, und die schnellen und lebhaften Wendungen der Leidenschaft verlieren sich in der Zergliederung und Feyerlichkeit der Deklamation.

Es ist eine Sache, die bisher noch nicht bestimmt ist, in wie fern die Bilder in dem Pathetischen Statt finden können. Sollte die Einbildungskraft an unsern Absichten auf das Herz gar keinen Antheil haben; so hätte der Dichter freylich eine sehr schwere Arbeit. Es wird also bloß darauf ankommen, dieser Erlaubniß Gränzen zu setzen. Es ist unstreitig, daß bey dem äußersten Grade der Leidenschaft aller studirte und gesuchte Schmuck vermieden werden muß. Daraus sollte ich fast schliessen, daß diejenigen Bilder, welche sich auf Ver-

gleichung gründen, sich mit der Simplicität des Pathos nicht wohl vertragen können; und man wird finden, daß diese Unverträglichkeit allemal in dem Grade zunimmt, je mehr die einzelnen Stücke der Aehnlichkeit zergliedert und ausgeführt werden. Allein dieser Vorwurf erstreckt sich nicht auf einzelne Bilder; diese werden zuweilen in dem Pathesischen glücklich gebraucht. In ihnen wirkt die Poesie mit der Mahlerey gemeinschaftlich und entlehnt sogar ihre Ideen von der mit ihr verschwisterten Kunst. Z. E. in der Leidenschaft des Zorns e:

Romeo.

Wie? lebend? im Triumph? — und Mercutio
Erschlagen? — fort zum Himmel, ehrerbietige
Gelindigkeit! — Wuth mit den Feueraugen, *)
Komm, leite mich!

In der Leidenschaft der Traurigkeit: —

e) *Romeo.*

Alive, in Triumph, and Mercutio slain?
Away to heav'n respective lenity,
And fire-ey'd Fury be my conduct now!

*) Wenn man den Zusatz: „mit den Feueraugen“ dem wahren Pathos nicht gemäß finden sollte, so ist das der stärkste Beweis, der sich geben läßt, wie nothwendig die strengste Simplicität bey allen Vergleichen Gelegenheiten sey.

f) Julie.

Sitzt denn kein Mitleid droben in den Wolken,
Und blicket in den Busen meines Grams?

Von allen unsern Leidenschaften scheint die Liebe die nächste Verwandschaft mit der Phantasie zu haben. Wenn also der hier gemachte Unterschied zwischen den einfachen und den vergleichenden Bildern bey dieser Leidenschaft Stich hält, so wird man ihn bey andern schwerlich streitig machen können. Ich will die Wahrheit meiner Amerkung, wie ich bisher gethan habe, auf Beyspiele beruhen lassen.

g) Julie.

— — Bester, gute Nacht! es komme
Der Liebe Knospe durch des Sommers Hauch
Zur Reif', und sey dann eine schöne Blume,
Wann wir uns wiedersehn.

Dieß ist nicht die Sprache der Natur; die wahre Leidenschaft verträgt keine studirte Verschönerungen. Wir wollen itzt sehen, ie wie weit die Wirkungen der Phantasie mit den Bewegungen des Herzen in Verwandschaft gebracht werden können:

f) *Julie.*

Is there no pity sitting in the clouds,
That sees in the bottom of my grief?

g) *Julie.*

— — Sweet, good night;
This bud of love, by summers ripening breath
May prove a beauteous flower when next we meet.

Romeo and *Juliet.*

h) **Ferdinand.**

Warum weinst du?

Miranda.

Daß ich nicht werth bin, dir das anzubieten,
Was ich doch gerne gäbe; daß noch minder
Ich nehmen darf, was um mein Leben ich
Doch nicht verlöre. Doch es ist umsonst!
Je mehr mein Herz sich zu verbergen sucht,
Um desto freyer zeigt es sich. Hinweg,
Du blödes **Heucheln**, lehre du mich reden,
Du heil'ge freye **Unschuld**! Wenn du willst,
So bin ich deine Gattinn; willst du nicht,
So sterb ich deine Sklavinn. — Deine Gattinn
Zu seyn, kannst du mir weigern; aber ich
Bin deine Sklavinn, woll' es, oder nicht.

h) *Ferdinand.*

Wherefore weep you?

Miranda.

At mine unworthineſs, that dare not offer
What I deſire to give; and much leſs take
What I ſhall die to want: but this is trifling,
And all the more it ſeek to hide itſelf,
The bigger bulk it ſhews. Hence *baſhful Cunning*,
And prompt me, plain and holy Innocence.
I am your wife, if you will marry me;
If not, I'll die your maid: to be your fellow,
You may deny me; but I'll be your ſervant,
Whether you will or no.

Ferdinand. (knieend)
O meine theuerste Geliebte! so will ich
Dich ewig ehren.

Miranda.
Sey denn mein Gemahl!

Ferdinand.
Wie gerne! darnach sehnte sich mein Herz,
Wie **Fesseln** nach der Freyheit. Nimm die
Hand!

Miranda.
Nimm meine! **nimm in ihr mein Herz!**

In den hier gebrauchten Bildern ist nichts künstliches, nichts mühsames; sie sind so einfach, als die Wahrheit selbst.

Bis hieher habe ich einige allgemeine Begriffe von den hauptsächlichen Schönheiten in der Poesie zu geben gesucht; itzt will ich zu denjenigen fortgehn, welche ich die untergeordneten Schönheiten nenne; nicht als ob sie in ihren Wirkungen allemal geringer wären, son-

Ferdinand.
My mistress dearest,
And I thus humble ever.

Miranda.
My husband then.

Ferdinand.
Ay, with a heart as willing,
As *Bondage* e'er of freedom; here's my hand.

Miranda.
And mine, with my heart in't.

dern weil diese Wirkungen durch weniger sichtbare Mittel hervorgebracht werden, und mehr aus der Manier, als aus dem Gedanken selbst entspringen. Dieß ist ein Unterschied, der sich in einigen Fällen mit leichter Mühe, in andern schwer in Acht nehmen läßt. Wenn man indeß die Natur der Schönheit, sie sey von welcher Art sie wolle, gehörig versteht, so glaube ich, daß es nicht viel auf sich habe, zu welcher Classe man sie rechnet.

Es ist der Poesie eigen, uns über die Sphäre unsrer gewöhnlichen Begriffe hinaus zu setzen. Allein wir müssen nicht denken, daß sich dieß durch eine beständige Reihe schöner Bilder oder rührender Gesinnungen thun läßt. Hier kömmt daher die Kunst der Natur zu Hülfe, und unsre Begriffe müssen eine Erheblichkeit durch die Art ihrer Ausführung erhalten. Mit welch einer besondern Feinheit wirft **Ophelia** dem **Hamlet** die Veränderung in seinen Neigungen vor, wenn sie ihn bittet, seine Geschenke wieder zurück zu nehmen h!

Hamlet.

— — Nein, ich gab dir nie Geschenke.

Ophelia.

O guter Herr, ihr wißt es wohl, ihr gabt sie;

h) *Hamlet.*
No, I never gave you ought.
Ophelia.
O my good Lord, you know right well you did,

Mit ihnen Worte von so süßem Hauch,
Die ihren Werth erhöhten; dieser **Wohlgeruch**
Verschwand; nehmt nun auch die Geschenke
wieder.

In folgendem Beyspiele ist die Manier etwas anders. **Camillo** giebt sich in dem **Wintermährchen** Mühe, die jungen Liebhaber abzurathen, sich den Widerwärtigkeiten des Schicksals nicht bloß zu stellen i:

— — — Du weißt,
Das Glück ist allemal das Band der Liebe.
Ihr heitrer Blick und auch ihr Herz verändert
Im Unglück sich.

Perdita.

Nur eins hievon ist wahr;
Das Unglück, glaub ich, ändert zwar die
Wange,
Doch nicht das Herz.

Von einer Schönheit in der Wendung des Gedankens gehen wir natürlich zu einer glück-

And with them, words of so sweet breath compos'd,
As made the things more rich; *that perfume lost,*
Take these again.

i) — — — You know,
Prosperity's the very bond of Love,
Whose fresh complexion, and whose heart together
Affliction alters.

Perdita.

One of these is true;
I think affliction may subdue the cheek,
But not take in the mind.

lichen Wahl des Ausdrucks über. — So sagt Posthumus, wenn er sich über die Untreue seiner Gattinn beklagt k:

— — Sie hielt selbst von den Freuden,
Dir mir gehörten mich zurück, bat oft
Mich um Enthaltsamkeit; und das that sie
Mit einer so bescheidnen Rosenwange,
Durch deren süßen Anblick selbst Saturn
Erwärmet wäre; daher glaubt ich sie
So keusch, wie ungesonnter Schnee.

Dieser letzte Ausdruck ist schön und so neu, wie das Bild, das Shakespearn völlig eigen gehört. Wenn sich beydes Stärke des Ausdrucks und Neuheit des Gedankens beysammen findet, dann ist die Schönheit vollkommen. Ein schönes Beyspiel davon ist in eben dem Schauspiele, da, wo Jachimo zur Imogen schleicht, da sie schläft l:

Die Grille schwirrt; des Menschen matter Geist
Erholt durch Ruhe sich; so drückte leise

k) Me of my lawful pleasures she restrain'd,
And pray'd me oft forbearance; did it with
A pudency so rosie, the sweet view on't
Might well have warm'd old Saturn; that I thought her
As chaste as unsunne'd snow.

CYMBELINE.

l) The crickets sing, and man's o'er-labour'd sense
Repairs itself by rest: our Tarquin thus

Tarquin das Stroh des Lagers, eh er sie,
Die Keuschheit weckt, die er verwundete.

Lucretia dadurch so bezeichnet, daß ihre Tugend personificirt wird, war eine Schönheit in dem Gedanken. Die ausgesuchte Genauigkeit, womit die Handlung beschrieben wird, ist eine Schönheit in der Manier. Hier entdecken wir die Gränzen zwischen der Natur und Kunst; denn Natur nennen wir den innern Werth des Gedankens; durch Kunst muß man erstlich jeden Vortheil verstehen, den man diesem Gedanken giebt, um seine ursprüngliche Schönheit dadurch zu erhöhen; und dann jede glückliche Wahl der Manier, die den Mangel der Neuheit in dem Gedanken ersetzt.

Wir können einem bekannten Gegenstande eine gewisse Neuheit geben, wenn wir entweder in demselben einen neuen Umstand oder eine neue Eigenschaft entdecken, oder wenn wir den gewöhnlichen Eindruck desselben abändern und erhöhen. Ein Beyspiel der ersten Art ist die Anmerkung, welche **Helena** über die Eitelkeit ihrer Liebe gegen den **Bertram** macht m:

Did softly press the rushes, *ere he waken'd*
The chastity he wounded.

CYMBELINE.

m) — — — Indian like,
Religious in mine error, I adore

— — Gleich dem Indianer
Bin ich bey meinem Irrthum ehrfurchtsvoll,
Die Sonne bet' ich an, **die zwar auf den,
Der sie verehrt herabsieht; aber sonst
Von ihm nichts weiß.**

Shakespear.

Eben so, wenn der Schäfer, in dem **Wintermährchen**, vom **Polixenes** über die Liebe des **Florizel** gegen die **Perdita** befragt wird, und die Antwort giebt n:

Niemals blickte
Der Mond so auf das Wasser, wie er steht,
Und in den Augen meiner Tochter liest.

Wenn ein bekannter Gegenstand sich durch ein neues und ungewöhnliches Mittel darstellt, so sehen wir die Neuheit als in dem Gegenstande selbst befindlich an. Eben so verhält es sich in Ansehung unsrer Gedanken; was in der Vorstellung original ist, wird auf die vorgestellte Sache übergetragen. Zum Exempel, die Betrachtung, daß alle Menschen einerley Ursprung haben, und zu einerley Ende bestimmt sie, ist oft als ein Mittel wider den Stolz der Menschen und als eine Aufmunterung zur ge-

The sun that *looks upon his worshiper
But knows of him no more.*

All's well that ends well.

n) — — — Never did the Moon
So *gaze upon the waters*, as he'll stand,
And read my daughter's eyes,

Winter's Tale.

selligen Zuneigung gebraucht. Wie verfährt der Dichter dabey o?

Arviragus.

— — Bruder, bleib! —
Sind wir nicht Brüder?

Imogen.

Freylich sollten das
Die Menschen seyn; doch Thon und Thon
Hat oft verschiednen Werth; ihr Staub indeß
Ist einerley.

Ist nicht der Nachdruck, mit welchem dieser Gedanke vorgetragen ist, mit einer Neuheit in dem Gedanken selbst von gleichem Werthe? Eben diese Wirkung kann man erhalten, wenn man ein bekanntes Bild auf eine glückliche Art gebraucht und anwendet: als in dem Rathe, den die Macbeth ihrem Gemahle giebt p:

„Scheine, wie die unschuldige Blum; aber
„sey die Schlange unter ihr.„

Es läßt sich hiedurch auch der Widerspruch in unsern Urtheilen heben, wenn es darauf ankömmt, ob ein Schriftsteller original ist, oder

o) *Arviragus.*
— — — Brother, ſtay here;
Are we not Brothers?
Imog. So man and man ſhould be;
But clay and clay differs in dignity,
Whoſe druſt is both alike.

CYMB.

p) *Look* like the innocent flower,
But *be* the ſerpent under't.

nicht. Denn ein Dichter kann original in der Manier, und gar nicht in seinen Gedanken seyn. Ein wahres Genie ist es in beyden. Ein neuer Beweis davon ist der Gebrauch, den Shakespear von den Eigenschaften und Attributen der heidnischen Gottheiten gemacht hat. Und hier muß ich mich wundern, daß ein Dichter, dessen klassische Bilder aus den schönsten Theilen zusammen gesetzt, und von dem wahren Geiste der alten Götterlehre voll sind, für ungelehrt kann gehalten werden q:

— — Sieh wie viel Anmuth
Auf seinem Auge ruht! Das sind die Locken
Hyperions! die Stirne Jupiters!
Des Kriegsgotts Auge, drohend und befehlend!
An Stellung, gleich Merkur, dem Götterboten,
Wenn er sich rasch auf ein den Himmel küssendes
Gebirge schwang.

Hamlet.

Die Züge dieses Gemähldes sind von der Antike entlehnt; aber durch eine schöpferische Einbildungskraft in Einen Charakter vereinigt.

q) See what a grace was seated on his brow!
Hyperion's curls; the front of Jove himself;
An eye like Mars, to threaten or command;
A station, like the herald Mercury,
New-lighted on a heav'n-kissing hill.

HAMLET.

Dieß Vermögen, die bekanntesten Gegenstände durch einen unerwarteten glücklichen Gebrauch und Anwendung derselben zu heben, ist unserm Dichter besonders eigen, wenn er die Fabeln des Alterthums berührt. So sagt Perdita, wenn sie in Verlegenheit ist, wo sie vielerley Arten von Blumen hernehmen soll, um ihre Gäste damit zu beschenken r:

Wer itzt, Proserpina, die Blumen hätte,
Die aus dem Wagen Plutons deiner Hand
Entfielen! Frühlingsblumen, die noch eh
Als Schwalben kommen, und des Märzes Winde
Durch ihre Schönheit fesseln, dunkle Veilchen,
Weit süßer noch als Junons Augenlieder,
Und Cytherea's Hauch.

Ausser der Absicht, in welcher ich diese Zeilen angeführt habe, muß man auch noch darin die ungemeine Kunst des Dichters in der Charakterisirung seiner Blumen bewundern. Eine glückliche Einbildungskraft giebt, wie die Ge-

r) — — — O Proserpina,
For the flowr's now, that frighted thou letst fall
From Dis's waggon! Daffadils
That come before the swallow dares, and take
The winds of March with beauty; Violets dim,
But sweeter than the lids of Juno's eyes,
Or Cytherea's breath.

Winter-Tale.

genwart der Eva beym Milton, den Schönheiten der Natur ein neues Leben. In diesen Grundsätzen, und in den Beyspielen, welche wir zu ihrer Erläuterung angeführt haben, sehen wir die Ursache deutlich, warum jedes erleuchtete Zeitalter seine Originalschriftsteller gehabt hat, und gehabt haben muß. Wir haben folglich kein Recht uns zu beklagen, daß die Natur allezeit einerley bleibt, oder daß die Quellen der Neuheit erschöpft sind. Es geht in der Poesie wie in der Weltweisheit; man macht neue Verhältnisse ausfündig, man entdeckt neue Einflüsse, und jedes ausserordentliche Genie lebt in einer Welt, die seine eigene Schöpfung ist.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

EINRICH
chbindere
Rottenburg/L

EINRICH
chbindere
Rottenburg

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Webb, Daniel

Daniel Webb's Betrachtungen über die Verwandtschaft der Poesie und Musik nebst einem Auszuge aus eben dieses Verfassers Anmerkungen über die Schö nheiten der Poesie

Leipzig 1771

L.eleg.g. 434 h
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10574856-7
VD18 14765985-001